

Humour post-phallique, poétique féministe
et traduction activiste :
The Female Man de Joanna Russ en français

Anne-Marie Rivard

Mémoire
présenté au
Département d'études françaises

Comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2017

© Anne-Marie Rivard, 2017

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Anne-Marie Rivard

intitulé Humour post-phallique, poétique féministe et traduction activiste : *The Female Man* de Joanna Russ en français

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Paul Bandia	Président
Benoit Léger	Examineur
Judith Woodsworth	Examinatrice
Pier-Pascale Boulanger	Directrice

Approuvé par : Paul Bandia

Direction du département ou du programme d'études supérieures

Le 16 septembre 2017 Denis Liakin
Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

Humour post-phallique, poétique féministe et traduction activiste :

The Female Man de Joanna Russ en français

Anne-Marie Rivard

La présente recherche a comme objectif d'examiner les enjeux poétiques, politiques et discursifs entourant la traduction de *The Female Man*, un ouvrage de science-fiction féministe et subversif publié par l'auteure américaine Joanna Russ en 1975. Dans ce roman phare de la science-fiction féministe, Russ manie un humour « post-phallique », c'est-à-dire un discours humoristique féministe et militant qui, comme la science-fiction féministe, est porteur d'un potentiel activiste et d'une rhétorique percutante. En raison de son sens connoté, le discours humoristique contenu dans *The Female Man* est forcément complexe à traduire; l'agente traductrice doit donc s'accorder une liberté créatrice qui mette à profit le discours véhiculé dans l'original. Le mémoire vise principalement à déterminer si le traducteur de *The Female Man*, Henry-Luc Planchat, a su transposer les éléments qui contribuent en français à la poétique féministe de Russ. Il ressort de notre analyse que, paradoxalement, la traduction française du roman de Russ est à la fois féministe et phallocentrique. L'analyse s'appuie sur un ensemble de principes énoncés par des théoriciennes féministes de la traduction. Le projet de traduction féministe, l'horizon du traducteur ainsi que l'agentivité et la traduction activiste sont au cœur de notre étude traductologique.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Pier-Pascale Boulanger, avec qui j'ai noué une fructueuse collaboration au cours des deux dernières années. Elle est une véritable mentore intellectuelle qui sans cesse m'a incitée à pousser plus avant mon travail de réflexion. Merci de m'avoir lue si attentivement au cours des derniers mois.

Merci également aux professeurs Benoit Léger et Philippe Caignon du Département d'études françaises de l'Université Concordia, qui ont évalué mon projet de maîtrise et qui ont apporté des commentaires enrichissants.

Merci à Figura de m'avoir accordé une bourse de maîtrise. Ce soutien financier a rendu la rédaction de ce mémoire plus aisée et plus agréable.

Finalement, je veux tout spécialement remercier mon complice depuis plus de quinze ans, Emmanuel Blanchard, qui m'a non seulement encouragée à entamer ce travail de recherche, mais aussi m'a poussée à l'achever. Sans toi, la vie manquerait tout simplement de douceur et, peut-être surtout, d'humour.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 – cadre théorique	7
1.1 Éléments théoriques servant à l’analyse traductologique de <i>L’autre moitié de l’homme</i>	8
1.2 Le projet de traduction féministe	11
1.3 Critique de la théorie féministe de la traduction	14
1.4 L’horizon du traducteur	16
1.5 Agentivité et traduction activiste	22
1.6 Capital symbolique de la science-fiction américaine en France	24
Chapitre 2 – science-fiction féministe	27
2.1 Survol historique et littéraire de la science-fiction féministe	27
2.1.1 Visées poétique et politique de la science-fiction féministe	30
2.2 Utopies et anti-utopies féministes	37
2.3 Joanna Russ	40
2.3.1 <i>The Female Man</i>	43
Chapitre 3 – humour post-phallique	48
3.1 L’humour post-phallique et le discours humoristique féministe	50
3.2 Freud et le mot d’esprit	52
3.2.1 Tendances obscène et hostile du mot d’esprit chez Freud	53
3.3 L’humour post-phallique de <i>The Female Man</i>	55
3.4 La métaphore comme récit	61
3.5 Traduire l’humour post-phallique	66
Chapitre 4 – analyse traductologique	68
4.1 Le choix des passages analysés	69
4.1.1 Le titre du roman en traduction	70
4.1.2 Passage 1 – La scène de la fête	74
4.1.3 Passage 2 – L’utopie Whileaway / Lointemps	84
Conclusion	93
Bibliographie	99

Introduction

L'humour, et de facto l'humour féministe, remplit une fonction sociale puisqu'il permet, à celle qui le manie, de protester, de s'exprimer, de dénoncer. Souvent couplée avec l'humour, l'ironie est la figure reine du double sens. Elle renvoie au concept aristotélicien de la double nature du langage, à cette idée qu'avaient les Grecs que le langage est figuré, qu'il est possible de faire sourdre du mot deux sens : un sens concret et un sens abstrait. Pour les auteures féministes, l'humour et l'ironie sont des moyens rhétoriques fort efficaces servant à critiquer l'ordre patriarcal. Leur traduction, cependant, représente un défi de taille. Quiconque entreprend la traduction d'un texte d'humour féministe et subversif doit faire preuve d'agentivité afin de réaliser, dans une autre langue et dans une autre culture, le potentiel activiste de l'original. Pour cette raison, nous avons adopté le terme « agente traductrice » et l'utilisons systématiquement tout au long de notre mémoire.

Dans le cadre du présent mémoire de maîtrise, nous cernerons les enjeux d'ordre traductologique et discursif relatifs à la traduction de l'humour féministe en littérature. Il convient de reprendre le mot de Marleen S. Barr (2000) et de nommer cet humour « post-phallique », dans la mesure où, par son militantisme, il déconstruit et subvertit le discours phallocentrique dominant par le biais du ridicule. Pour aborder ce thème, nous avons sélectionné comme étude de cas *The Female Man*, un ouvrage de science-fiction féministe écrit par Joanna Russ en 1975 et traduit en France par Henry-Luc Planchat – *L'autre moitié de l'homme* – en 1977 aux Éditions Robert Laffont.

Le texte féministe commande un projet de traduction féministe – l'agente traductrice doit récupérer les pertes en intervenant dans le texte (von Flotow, 1991, p. 75). L'humour déployé par

Russ dans *The Female Man* est forcément complexe à traduire; l'agente traductrice doit donc travailler à mettre en œuvre dans son texte les éléments linguistiques et discursifs qui permettent de « retrouver notre sexe dans nos phrases » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 64). Notre mémoire cherche à déterminer si le traducteur de *The Female Man* a su faire performer le texte de Russ en français; pour le dire autrement, nous déterminerons s'il a fait « entrer la conscience féministe dans l'activité traductive » (*ibid.*, p. 11). Le traducteur a-t-il rendu la poétique féministe du roman?

Chez Russ, les récits de fiction et les textes théoriques participent du même projet d'écriture. Dans son essai, *To Write Like a Woman*, elle dénote les éléments fondamentaux de l'utopie féministe : la permissivité sexuelle, la vie en commune, l'absence de classes sociales et de gouvernement (1995, p. 136-139). L'utopie féministe est centrale aux visées politique et poétique de son œuvre littéraire : « I believe that utopias are not embodiments of universal values, but are reactive; [...]. The positive values stressed in the stories can reveal to us what, in the author's eyes, is wrong with our own society. » (*ibid.*, p. 144-145) Conséquemment, les textes de Russ peuvent être considérés comme un manifeste, comme un engagement à subvertir l'ordre patriarcal. La subversion des rapports de force dictés par l'« ordre établi », quel qu'il soit, nécessite un changement de point de vue : « [l]a politique commence, à proprement parler, avec la dénonciation de ce contrat tacite d'adhésion à l'ordre établi qui définit la doxa originaire; en d'autres termes, la subversion politique présuppose une subversion cognitive, une conversion de la vision du monde. » (Bourdieu, 2001, p. 188) Par doxa, Bourdieu entend un « ensemble de croyances fondamentales qui n'ont même pas besoin de s'affirmer sous la forme d'un dogme explicite et conscient de lui-même » (1997, p. 30).

Si « [l]e propre des dominants est d'être en mesure de faire reconnaître leur manière d'être particulière comme universelle » (*ibid.*, 1998, p. 89), le roman féministe de Russ cherche à mettre en évidence, en les grossissant par l'humour, les particularités de cette « manière d'être » évoquée par Bourdieu – soit, le sexisme institutionnel d'une société patriarcale. Anne Cranny-Francis explique la portée transformatrice de cette mise en évidence, ou « visibilité » :

No longer will it be obvious or commonsense or natural that women [...] are intellectually inferior, that men are more aggressive. Rather the economic and social determinants of these attitudes become visible and with that visibility comes the possibility of change. (1990, p. 43)

Cette notion de « visibilité » peut sembler être antithétique avec celle de « connotation ». La poétique féministe dans *The Female Man* est propulsée par l'humour post-phallique et l'ironie, dont le fonctionnement rhétorique commun est la connotation. À notre sens, il s'agit plutôt d'une tension entre « implicite » et « explicite » et c'est précisément le maintien de cette tension qui est épineux à rendre dans une autre langue. La traduction est d'autant plus difficile que le ou les sens de la poétique féministe se trouvent, pour ainsi dire, entre les lignes : « [l]ogic allows us to jump from word to word by means of clearly indicated connections. Rhetoric must work in the silence between and around words in order to see what works and how much. » (Spivak, 2000, p. 314) Quant au travail de création de l'agente traductrice, « not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation » (Simon, 1996, p. 23), nous soutenons que la traduction activiste doit se rendre visible si elle souhaite réaliser la poétique féministe. Luise von Flotow abonde dans ce sens : « [s]uffice it to say [...] that the feminist translator, following the

lead of the feminist writers she translates, has given herself permission to make her work *visible* [...]. » (1991, p. 74; nous soulignons)

La question très précise que nous soumettons à l'analyse traductologique est de savoir si (et comment) le traducteur a mis en œuvre une traduction activiste porteuse d'une poétique féministe. Un chapitre complet du présent mémoire visera à cerner les pertes, ou divergences, dans la traduction française de *The Female Man*, mais aussi les gains, ou convergences, notamment la présence du genre grammatical et la féminisation de certains termes qui illumine et enflamme cette visibilité que nous avons évoquée. Nous entendons la convergence et la divergence comme la coïncidence ou l'écart de la version française par rapport à la poétique de Russ et à un ensemble de stratégies que des traductologues féministes ont énoncées. À titre d'exemple, nous nous attendons à relever le phénomène de féminisation systématique dans les passages du roman *The Female Man* où il est question du monde nommé Whileaway, une utopie féministe dans laquelle vit une société entièrement composée de femmes et dont le masculin a été complètement supprimé par Russ.

Dans le chapitre premier, nous nous pencherons sur la théorie de la traduction féministe en inventoriant les théories et les éthiques susceptibles d'être pertinentes. Nous puiserons dans la théorie proposée par Antoine Berman afin de définir les notions de « projet de traduction » et d'« horizon du traducteur », qui sont essentielles pour mener à bien une analyse rigoureuse et mesurée. Les concepts théoriques de la traduction féministe mis de l'avant par Luise von Flotow, Barbara Godard, Sherry Simon et Susanne de Lotbinière-Harwood, serviront à identifier les éléments qui forment la charpente du projet de traduction féministe et qui caractérisent

l'agentivité traductrice. En somme, ce premier chapitre vise à fournir à notre mémoire un cadre théorique.

Le deuxième chapitre consistera en un survol historique et littéraire de la science-fiction et de l'utopie féministes. Nous examinerons le potentiel activiste et subversif de *The Female Man*. Ce chapitre sera aussi l'occasion pour nous de présenter Joanna Russ, ainsi que son œuvre littéraire et théorique. Nous porterons une attention particulière à l'esthétique marxiste de l'œuvre de Russ, afin de tenir compte de l'historicité de ses textes littéraire et de ses essais ainsi que du contexte sociohistorique dans lequel ils ont pris forme. Une telle approche est tout indiquée pour étudier le travail féministe de Russ, car, du point de vue de l'esthétique marxiste, la révolte artistique et la révolte sociale sont solidaires.

Le chapitre trois nous permettra de mettre en lumière les procédés rhétoriques qui sont propres à l'humour féministe. Ces procédés rompent avec la doxa et cherchent à modifier la perception qu'ont les lectrices de la société patriarcale : « [t]raditionally, women have been expected to identify with comedy which insults us, so as to “belong”, to be seen as having a sense of humor and the shared values this sensibility implies. » (Barreca, 1988, p. 274) La mise en lumière de ces procédés fera apparaître clairement la fonction de l'humour dans la poétique féministe de *The Female Man*. Dans la foulée, nous présenterons la visée politique de l'humour post-phallique, selon laquelle « [o]ppressive contexts and restrictive values would be ridiculed, rather than the characters who are struggling against such restrictions. » (*ibid.*, p. 275) Ce chapitre présentera également les différents types de discours humoristiques du roman, car le récit est raconté par quatre protagonistes-narratrices qui déploient chacune un humour distinct.

Le quatrième et dernier chapitre consistera en une analyse textuelle et discursive de *L'autre moitié de l'homme* qui, forcément, s'appuiera sur le cadre théorique du premier chapitre. Nous étudierons les choix linguistiques du traducteur à la lumière des valeurs du texte de Russ et de son projet d'écriture féministe, en évaluant sa stratégie de traduction et en déterminant si celle-ci est à la fois féministe et militante. Il sera notamment question du pouvoir activiste du genre grammatical en traduction. Nous serons alors apte à répondre aux questions suivantes : est-ce que la traduction accomplit le projet d'écriture de Russ? Est-ce que la traduction est performante? Finalement, il est pertinent de mentionner que certains des concepts du sociologue français Pierre Bourdieu nous aideront, tout au long de ce mémoire, à appuyer notre démarche et à formuler nos constats.

Chapitre 1 - Cadre théorique

Ce premier chapitre vise à fournir au présent mémoire un cadre théorique qui servira à organiser le quatrième et dernier chapitre, soit l'analyse traductologique de *L'autre moitié de l'homme*, traduction française de *The Female Man* de Joanna Russ. La complexité du texte de Russ, notamment l'humour post-phallique¹, le caractère polyphonique de la narration et le potentiel activiste du roman, présente des défis importants pour l'agente traductrice, en raison de la contiguïté d'éléments rhétoriques qui sont, d'une part, implicites et, d'autre part, explicites, et qui participent activement à la construction d'un discours féministe militant. Du fait que nous nous intéressons à la traduction d'un roman qui contient un tel discours, il est nécessaire de déterminer comment l'agente traductrice doit penser et négocier l'activité traductive. Ainsi, la notion de « traduction féministe » doit être clairement explicitée et, concomitamment, le concept de projet de traduction féministe doit être défini. Finalement, il faut définir, dans la mesure du possible, l'horizon de l'agente traductrice, puisqu'il peut donner à comprendre en partie ses choix linguistiques. La prise en considération de tous ces aspects mènera à une analyse de *L'autre moitié de l'homme* qui se veut à la fois réfléchie et rigoureuse.

The Female Man a été publié en 1975 par Bantam Books, a connu depuis dix réimpressions et a été traduit en France en 1977 par Henry-Luc Planchat, traducteur de science-fiction américaine.

The Female Man est un ouvrage qui met en scène quatre univers parallèles : l'utopie féministe de

¹ Par « humour post-phallique », nous entendons un humour féministe militant qui cherche à transformer, chez la lectrice, la perception de la société patriarcale par le biais de l'exagération, du ridicule, du sarcasme, etc. Voir le Chapitre 3, qui porte sur l'humour post-phallique dans *The Female Man* et au cours duquel nous proposerons une définition approfondie.

Whileaway² et trois anti-utopies phallocentriques. Le roman est subversif, dans la mesure où la visée de l’auteure est essentiellement politique – l’utopie de Whileaway présente une société « meilleure », c’est-à-dire une collectivité fictive fondée entièrement sur des principes féministes, conçue par une auteure féministe (Russ, 1981, p. 71); inversement, les anti-utopies mettent en relief – au moyen notamment, chez Russ, de l’humour – les leitmotifs de la société patriarcale américaine. À notre sens, la traduction d’une telle œuvre appelle forcément un projet de traduction qui vise à donner au nouveau texte, dans une nouvelle langue-culture, un caractère militant et subversif – la traduction doit elle aussi posséder un potentiel activiste. Pour y arriver, l’agente traductrice doit rendre son travail de réécriture *visible* (von Flotow, 1991, p. 74).

1.1 Éléments théoriques servant à l’analyse traductologique de *L’autre moitié de l’homme*

Nous voulons formuler une critique mesurée de la traduction de *The Female Man*, soit un commentaire qui évite « l’attaque systématique et [cherche] plutôt, s’il se pouvait, le ou les “pourquoi” de ces fautes. » (Berman, 1995, p. 37) La théorie d’Antoine Berman nous permettra de définir dans les pages qui suivent les concepts de « projet de traduction » et de l’« horizon du traducteur ». Mais c’est davantage en puisant dans les écrits sur la théorie féministe de la traduction de Sherry Simon, Susanne de Lotbinière-Harwood, Barbara Godard, Luise von Flotow et Gayatri Spivak que nous préciserons ce qui définit les paramètres d’un projet de traduction féministe.

Pour conclure le présent chapitre, des concepts empruntés à la théorie du sociologue français Pierre Bourdieu seront brièvement évoqués, notamment, les notions de « champ » et de « capital

² Il sera davantage question de l’utopie féministe de Whileaway dans le Chapitre 2, qui porte sur la science-fiction et l’utopie féministes.

symbolique ». La notion d'horizon telle que la définit Berman se rapproche de celle d'« habitus »³ de Bourdieu, dans la mesure où l'habitus « désigne un ensemble de *dispositions* qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. » (Bourdieu, 2002, p. 24; souligné dans le texte) Il importe également de mentionner l'ouvrage phare de Bourdieu sur les rapports sociaux entre les sexes, *La domination masculine* (1998), bien que nous n'y référions que dans les troisièmes et quatrième chapitres. La pensée bourdieusienne cherche à comprendre l'écart qui existe entre la pratique et la théorie (Inghilleri, 2005, p. 127). Elle sera utile à notre analyse parce que la traduction féministe, par voie d'analogie, tend à créer un rapprochement entre pratique et théorie, comme l'explique Godard :

Contemporary tendencies defining translation as an *art*, not a craft, stress the preeminence of the translator's creative freedom. [... T]ranslation involves the interpretation of a whole set of extra-linguistic criteria. An entire culture and system of aesthetic terms must be interpreted for a new audience. (1984, p. 13)

Les paramètres extralinguistiques sont, dans le cas de la traduction féministe, activistes et militants, dans la mesure où le projet de traduction, dans un premier temps, et la traduction, dans un deuxième temps, doivent faire état des mêmes valeurs et des mêmes constats que l'original. Ces paramètres extralinguistiques représentent : « des sites scripturaux explicites d'agentivité littéraire où les potentialités discursives offertes par l'écriture de soi s'avèrent très propices sur le

³ C'est Erwin Panofsky (1892-1968) qui a introduit le concept d'habitus dans l'usage moderne, comme outil pour dépeindre la production culturelle en France au Moyen-Âge (Hanks, 2005, p. 70; Wolf, 2013, p. 505). Ici, cependant, c'est du concept bourdieusien d'habitus dont il est question : « [b]ref, produit de l'histoire, l'habitus produit des pratiques individuelles et collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire. » (Bourdieu, 1972, p. 277)

plan des changements politiques et sociaux. » (Havercroft, 1999, p. 94) Il va sans dire que le projet de traduction – tout comme le projet d'écriture original de Russ, par ailleurs – présuppose une démarche militante. La traduction de *The Female Man* doit rendre, en français, l'idée voulant que la femme ne soit pas que l'autre moitié de l'homme. Il nous est donc permis de penser que l'agente traductrice féministe doit théoriser pour traduire; en d'autres termes, sa liberté créatrice est guidée par son analyse des paramètres extralinguistiques. Si certains traductologues ont exprimé un intérêt pour la théorie de Bourdieu, dont Michaela Wolf, Moira Inghilleri et Jean-Marc Gouanvic, c'est précisément parce qu'elle permet de concevoir la traduction comme acte social, culturel et politique intrinsèquement lié aux relations de pouvoir (Inghilleri, 2005, p. 125).

Antoine Berman insiste sur l'importance du rôle joué par l'agente traductrice, dès lors que cette dernière est en mesure de formuler une visée éthique et esthétique pour son projet de traduction, reconnaissant que ce projet va forcément influencer sur la traduction du texte. Par conséquent, la théorie bermanienne s'harmonise à la théorie féministe de la traduction (Simon, 1996, p. 37). En outre, le postulat de Berman selon lequel une « mauvaise traduction [...], sous couvert de la transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (1984, p. 19) s'applique bien à la traduction d'un texte féministe tel *The Female Man*, puisqu'ici l'« étrangeté » est incarnée par le féminisme militant du roman. Russ touche à deux champs qui peuvent être perçus comme antinomiques : la science-fiction, qui s'adresse historiquement aux hommes (Barr, 1987, p. xii), et le féminisme américain de deuxième vague, qui table sur la subversion de l'ordre patriarcal. Le traducteur Planchat avait donc à composer avec une pluralité d'enjeux politiques, esthétiques et éthiques, ainsi qu'avec d'importantes contraintes textuelles

imposées par un texte à la fois féministe, militant et humoristique. Quant à la posture de l'agente traductrice, Sherry Simon soutient que, lorsqu'il est question de traduction féministe, celle-ci doit témoigner sa fidélité non pas à l'auteure ou au public cible, mais au projet d'écriture lui-même (1996, p. 2).

L'analyse du roman visera certes à opposer l'original à sa traduction. Mais nous comptons relever dans la traduction autant les gains que les pertes, en circonscrivant à la fois les passages qui féminisent visiblement le texte – notamment au moyen du genre grammatical – et les pertes, soit les « zones textuelles problématiques » (Berman, 1995, p. 66). Quant à ces « zones textuelles problématiques », il sera notamment question de l'humour post-phallique, puisque Planchat n'a pas saisi la portée – ni même, par endroits, le *sens* même – de l'humour féministe de Russ. Il ne sera pas question pour nous de faire une critique prescriptive, mais plutôt de vérifier si Planchat avait un projet de traduction ou non. Il s'agira de repérer et d'analyser les passages où la traduction a accompli ou non la réécriture du potentiel activiste ou du caractère résistant de l'original.

1.2 Le projet de traduction féministe

Afin d'établir les paramètres d'une traduction réussie du roman de Russ, c'est-à-dire un texte qui produit un discours féministe fort d'un potentiel activiste visant à transgresser le discours dominant, nous en référons à Simon. Dans *Gender and Translation*, celle-ci soutient que l'agente traductrice doit judicieusement définir son projet de traduction, en adoptant les principes éthiques et esthétiques d'une écriture qui, au-delà d'un simple transfert linguistique, *enrichit* le texte et met en relief les thèmes fondamentaux de l'œuvre originale (1996, p. 36). Plus encore, le

projet de traduction permet de déterminer le *sens* du texte à traduire et habilite l'agente traductrice à reconnaître et à accepter les valeurs du texte (*ibid.*, p. 140). Le roman de Russ pose un regard critique et neuf sur la société patriarcale, afin de subvertir la perception de la lectrice et de bousculer les idées reçues. Ce regard nouveau est porté stratégiquement en lumière par l'humour post-phallique déployé dans *The Female Man*. L'agente traductrice doit ainsi concevoir, pour l'œuvre à traduire, un projet de traduction qui circonscrit clairement les défis auxquels elle sera confrontée, notamment le risque de produire un discours divergent de celui produit dans l'œuvre originale.

Le projet de traduction est issu d'une réflexion qui mène au postulat et à la poursuite d'un but précis; la visée de l'activité traductive est déterminée par les impératifs et le discours contenus dans l'œuvre originale (Berman, 1995, p. 76). Une question se pose, et nous y répondrons dans le cadre de l'analyse traductologique au chapitre 4 : qu'en est-il du discours émanant de la traduction française de *The Female Man*? Diverge-t-il du discours de l'œuvre de Russ? À notre sens, si divergence il y a, c'est parce que Planchat ne s'est pas doté d'un projet de traduction adéquat. Notre analyse de la traduction se fondera donc sur des « critères d'ordre éthique et poétique » (Berman, 1995, p. 92) inférés du projet d'écriture de Russ.

L'humour post-phallique cultivé par Russ dans *The Female Man* fera l'objet du troisième chapitre. Mais il nous est d'emblée possible d'affirmer que cet humour féministe, qui porte le topos du roman et vise essentiellement à remettre en question les perceptions de la lectrice par le biais du ridicule, du sarcasme et de l'exagération, appelle un projet de traduction féministe. Le discours humoristique et la narration polyphonique réalisent le potentiel activiste du texte :

« [d]ialogic, the one-within-the-other in the Bakhtinian sense of the polyphonic text, feminist discourse works to subvert the monologism of the dominant discourse. » (Godard, 1989, p. 44-45) Parallèlement, le projet de traduction féministe entre en cohérence avec les textes qui sont innovateurs sur le plan des idées et de l'écriture (Simon, 1996, p. 16). L'analyse traductologique devra donc déterminer si le projet que s'est fixé Planchat est essentiellement un projet de traduction féministe. Pour le dire autrement, nous voulons déterminer si la traduction de *The Female Man* présente un discours féministe militant, ou si elle est « poétiquement insuffisante [et fondée] sur un projet erroné [...] ». » (Berman, 1995, p. 37) Pour Berman, une traduction est « poétiquement insuffisante » lorsque le projet de traduction est inadéquat, puisque c'est le projet de traduction qui révèle la manière dont sera menée la traduction (1995, p. 77).

Afin que la traduction ne réduise pas au silence le discours féministe militant de l'original, l'agente traductrice doit réécrire le texte en *complicité* avec l'auteure (Godard, 1984; von Flotow 1991). Le projet de traduction féministe affirme clairement sa volonté d'agir : « la traduction au féminin se présente comme une activité politique visant à faire apparaître et vivre les femmes dans la langue et dans le monde. » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 11) Le roman de Russ est certes un roman de science-fiction, mais sa visée est avant tout féministe. Selon Godard, l'écriture féministe se caractérise ainsi :

[I]deological modes of perception through an expansion of messages in which individual and collective experience originate from a critical stance against the social contexts of patriarchy and its language. In this, feminist texts generate a theory of the text as critical transformation. (Godard, 1989, p. 44)

En traduisant des textes (comme celui de Russ) qui redéfinissent la manière dont est créé le sens, l'agente traductrice doit être consciente de sa responsabilité en tant que *créatrice de sens*, un sens qu'elle produit en intervenant dans le texte et en le remaniant (Simon, 1996, p. 16; Godard, 1989, p. 42). Le projet de traduction féministe s'appuie sur l'idée voulant que l'agente traductrice soit complice de l'auteure, cherche à maintenir l'activité transformante et performative du texte de départ : l'agente traductrice féministe s'attaque à deux choses à la fois, le langage conventionnel et les idées traditionnelles de la traduction (von Flotow, 1991, p. 76, 81).

1.3 Critique de la théorie féministe de la traduction

Il nous semble pertinent de prendre connaissance des critiques qui ont été formulées à l'égard de la théorie féministe de la traduction. Dans *Translation and Gender*, Luise von Flotow fait état des oppositions qui ont été exprimées à l'endroit du caractère interventionniste de la traduction féministe. D'une part, certains dénoncent le fait que les textes résultant d'une telle activité traductive s'adressent à un lectorat sophistiqué qui doit être au fait des objectifs du mouvement féministe. D'autre part, on juge que de telles traductions donnent, paradoxalement, à lire des textes qui sont avant-gardistes; le mouvement avant-gardiste est associé au champ de l'art plutôt qu'au champ de la politique. Le paradoxe tient au fait que les féministes cherchent à participer au champ de la politique, duquel elles jugent avoir été exclues. Finalement, on soutient que la pratique de la traduction féministe produit des textes qui sont élitistes, parce que les agentes traductrices présument que les lecteurs participent au champ universitaire et ont déjà une appréciation des enjeux linguistiques et culturels (von Flotow, 1997, p. 79-81).

Quant au roman *The Female Man*, rappelons qu'il s'agit d'un texte expérimental et militant et, conséquemment, que sa traduction peut se permettre de l'être également. Avec son roman, Russ cherche à déranger – la traduction de celui-ci doit s'appliquer à produire un effet similaire. Rosemary Arrojo avance – non sans reproche – que la traduction féministe est en réalité une pratique *politique* (1994, p. 149). À notre sens, une telle pratique est cohérente avec le roman de Russ, puisque ce dernier est de fait un *exercice* politique. Il est donc question de faire en sorte qu'un texte qui est *explicitement* féministe, militant et performatif, le demeure : « [f]eminist translators (as feminist readers and rewriters) working in a context and culture conducive to feminist writing are thus likely to produce work that is politically congruent with their time. » (von Flotow, 1997, p. 43) L'intervention possible dans la traduction de *The Female Man* est liée d'une part à la traduction de l'humour post-phallique, du sarcasme et, d'autre part, à l'usage du genre grammatical en français, précisément dans les passages touchant à l'utopie féministe de *Whileaway*, où le masculin ne peut pas l'emporter sur le féminin, car le masculin est tout simplement inexistant. À notre sens, la traduction doit accentuer la visée politique de l'original sans que cela nuise au sens. Bien au contraire, la traduction entendue comme transformation fait partie intégrante du sens, comme l'explique Larkosh (2002, p. 101; souligné dans le texte) :

The message is no longer simply that of the original, for in many cases one of the most interesting messages a reader may find is how the text has been brought to speak in another language, in spite of the difficulties involved in its transmission. In such a life marked by translations, *translation is the message*.

1.4 L'horizon du traducteur

Pour Berman, l'« horizon du traducteur » représente « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. » (1995, p. 79) Berman estime qu'il est important de tenir compte du caractère binaire de l'horizon du traducteur : « [le] *ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a du sens et peut se déployer* » et « *ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées* » (*ibid.*, p. 80-81; souligné dans le texte). Comme nous l'avons mentionné, l'horizon bermanien s'approche du concept d'habitus chez Bourdieu. Nous retiendrons le terme « horizon » même si les deux concepts se rejoignent, sur l'idée que le comportement de l'agente traductrice est conditionné socialement. De manière parallèle, Maria Tymoczko abonde dans le même sens au sujet de la notion de « perspective », dans la mesure où elle affirme que les facteurs sociaux, politiques et idéologiques influent forcément sur l'agente traductrice :

Perspective is not simply a cognitive matter: it also relates to material conditions and subject position, ideology and values, politics, esthetics, and religion. It follows that questions of perspective inevitably lead to investigations of political and ideological issues on the one hand and to discussions of the agency and power of translators on the other. (Tymoczko, 2007, p. 190)

Il importe d'établir l'horizon de Planchat, qui est traducteur de romans de science-fiction américains. Planchat a lancé la revue de science-fiction *L'Aube enclavée* et il a traduit, notamment, *Martian Time Slip* (1964) et *Lies, Inc.* (1966) de Philip K. Dick, *Triton* (1976) de Samuel R. Delany ainsi que *The Dispossessed* (1974) et *The Word for World is Forest* (1976)

d'Ursula K. Le Guin. Planchat a traduit *The Female Man* en 1977, soit pendant la période qui a vu naître le féminisme de deuxième vague aux États-Unis. Le traducteur s'inscrit donc dans le mouvement d'importation de la littérature de science-fiction américaine en France, mais il est également écrivain de nouvelles de science-fiction. Dans un entretien accordé au site Internet *Littexpress* en avril 2011, Planchat explique comment il en est venu à faire de la traduction pragmatique :

Traduire de la littérature implique des responsabilités, comme se mettre à la place de l'auteur pour essayer de rendre ce qu'il a voulu dire, et c'est assez lourd au bout d'un moment. J'ai alors commencé à traduire des textes scientifiques pour des revues spécialisées.⁴

Cet entretien donne lieu de constater que Planchat a une bonne connaissance des possibilités et des stratégies de la traduction. La responsabilité qu'il évoque, celle de « se mettre à la place de l'auteur », nous permet de supposer qu'il est disposé à se mettre à la place de l'auteure féministe Joanna Russ et donc en mesure de se fixer un projet de traduction féministe pour la version française de *The Female Man*.

Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, la parution de nombreux romans de science-fiction féministes a concordé avec le féminisme de deuxième vague : « [t]he development of speculative fiction parallels phases of American feminism's second wave. » (Barr, 1987, p. xi) Inévitablement, les stratégies textuelles et l'humour déployés par Russ dans *The Female Man* ont

⁴ Entretien donné à Marie-Pierre Reibel le 10 avril 2011 : <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-henry-luc-planchat-traducteur-71306855.html>

une visée révolutionnaire, soit celle d'exercer une résistance féministe envers l'ordre établi et le statu quo :

The radical feminist writing of the 1970s was experimental. It was radical insofar as it sought to undermine, subvert, even destroy the conventional everyday language maintained by institutions such as schools and universities, publishing houses and the media, dictionaries, writing manuals, and the 'great works' of literature. (von Flotow, 1997, p. 14)

Susanne de Lotbinière-Harwood estime que l'agente traductrice féministe doit être une femme (1991, p. 54-55). Nous ne partageons pas cette manière de voir : toutes les femmes ne sont pas féministes et que tous les hommes ne sont pas misogynes⁵. Par voie de conséquence, la question de la perception de l'agente traductrice en tant que lectrice réceptrice d'œuvres est cardinale : « on peut dire que c'est l'œil de l'esthète qui constitue l'œuvre d'art comme telle, mais à condition de rappeler aussitôt qu'il ne peut le faire que dans la mesure où il est lui-même le produit d'une longue histoire collective. » (Bourdieu, 1992, p. 472) Ainsi, celui ou celle qui entreprend la traduction d'un ouvrage comme *The Female Man* doit prendre conscience de la « grille de lecture » qui lui a été inculquée et par laquelle l'œuvre (féministe) est lue. Cette grille lui permet de saisir le potentiel activiste du roman. Plus encore, l'agente traductrice doit être apte à distinguer l'écriture féminine résistante de l'écriture féminine conformiste (Spivak, 1993, p. 146). Plus précisément, chez Russ, il est essentiel de différencier la simple blague d'un humour stratégique et performatif, qui vise à provoquer une réflexion chez la lectrice. Cette distinction

⁵ À titre d'exemple, Howard Scott, qui a traduit *L'Euguélionne* de Louky Bersianki, se définit comme traducteur féministe.

entre résistance et conformisme est d'une importance décisive pour la traduction d'un roman comme celui de Russ, précisément en ce qui a trait au discours humoristique.

Un autre élément qui peut influencer à la fois sur le projet de traduction et sur l'activité traductive d'une œuvre de science-fiction féministe comme *The Female Man* est la pluralité de féminismes, plus précisément la disparité entre féminismes américain et français, qui représentent deux mouvements de pensée distincts : « [c]aught between the predominantly American feminists' "know thyself!" (your true self vs "false images") and the French women's discovery that there is no more self to know. » (Jardine, 1981, p. 224) Le roman de Russ, soit dit en passant, tente de démontrer cette pluralité de féminismes au moyen, notamment, de la narration à quatre voix féminines et des différents discours humoristiques. Néanmoins, les quatre protagonistes-narratrices de *The Female Man* sont, malgré la disparité de leurs expériences de femmes, fort semblables : elles sont toutes américaines et blanches. Le contraste entre le « polyféminisme » du roman de Russ et le féminisme français de la culture d'arrivée a certes pu avoir un effet sur l'interprétation du traducteur, et donc, sur son projet de traduction. Sans référer à la littérature féministe ni à l'activité de traduction spécifiquement, Bourdieu explique que la production et l'interprétation d'une œuvre sont tributaires de deux champs distincts (2002, p. 4) :

Ainsi, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. [...] Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production [...] dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est

générateur de formidables malentendus.

The Female Man a été traduit en 1977 en France, mais c'est au Québec que mûrit la théorie de la traduction féministe à partir des années 1970 : « [f]eminist translation is thus a direct spin-off from the experimental work by Quebec women writers; it is a phenomenon initially connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture » (von Flotow, 1991, p. 72,74). Quant au champ littéraire féministe, Alice Jardine avançait au début des années 1980 que les théoriciennes n'étaient pas tournées vers l'écriture au féminin : « [t]hat much work by women theorists in France is directly derivative, caught in an erotic and didactic network of male theoretical fictions, is perhaps not unrelated to the fact that very rarely does anyone there work on women's writing. » (1981, p. 225)

Le projet de traduction féministe qu'appelle *The Female Man* doit chercher à rendre en français les thèmes et les éléments subversifs et résistants qui sont observables dans l'original. Plus encore, l'agente traductrice doit tenter de rendre explicites les éléments qui sont implicites dans l'œuvre originale (von Flotow, 1991, p. 70). Dans *The Female Man*, les éléments implicites du texte se « situent », pour ainsi dire, dans l'humour post-phallique qui est manié par l'auteure, alors que le contraste entre l'utopie féministe de Whileaway et des anti-utopies patriarcales rend explicite le sexisme dénoncé dans le roman. Par conséquent, pour mener à bien la traduction de cet humour qui sert de véritable moteur pour le discours féministe du texte, l'agente traductrice doit forcément *intervenir* afin d'adapter le texte en français, sans quoi le discours humoristique risque de se perdre. L'une des stratégies de traduction (ou d'écriture) qui peut être employée à cet effet est l'usage proactif, en français, du genre grammatical féminin, lequel est tout à fait apte

à faire office de parodie (von Flotow, 1991, p. 73) et aussi à décocher un sarcasme stratégique et rhétorique similaire à celui observable dans *The Female Man*.

Par l'analyse traductologique du roman, il faut déterminer si la traduction du roman « dissimule » le discours féministe, pour reprendre l'expression de Russ elle-même au sujet des idées reçues sur l'écriture féminine (1984). Il importe donc de situer l'horizon de l'agente traductrice :

En traduction littéraire, il arrive que la voix d'un traducteur l'emporte sur celle de l'auteure parce que, se comportant dans la langue comme dans le système social, il traduit sans remettre en question la règle du masculin universel. Il ne reconnaît pas la différence du féminin parce qu'elle ne fait pas partie de son expérience comme membre du groupe dominant. (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 49)

Dans le cas de *The Female Man*, ce qui est susceptible de restreindre et de limiter l'horizon de l'agente traductrice est la différence entre le champ de la science-fiction américaine et celui du féminisme littéraire français, qui selon Lilas Bass : « engage en effet une double crainte : celle de la remise en question d'un ordre social fondé sur la division entre les deux sexes d'une part, et celle de la mise à mal du champ littéraire par l'importation de débats moraux et politiques d'autre part. » (2017, p. 5) Bass soutient également que les auteures féministes sont perçues par certains comme faisant tort aux notions de la famille et de la féminité.

1.5 Agentivité et traduction activiste

Nous avons choisi de qualifier le générique « traducteur » d'agente traductrice. Cette dernière doit faire preuve d'agentivité, terme que Barbara Havercroft avait proposé en 1999 pour rendre « *agency* », qui signifie le pouvoir « [d']agir sur et dans sa vie par l'écriture et la réflexion » (p. 94). Comme le soutient Spivak (1993, p. 179), l'agente traductrice féministe doit faire preuve de subjectivité et s'immiscer dans le texte lorsqu'elle entreprend de négocier la traduction. Simon abonde dans le même sens : « [t]he subjectivity of the translator must be understood as part of a complex overlay of mediating activities, which allow for active and critical intervention. » (1996, p. 37)

La notion de *transformance* telle que mise en avant par Barbara Godard est apte à caractériser l'agentivité nécessaire afin que la traduction soit, comme l'original, percutante et – dans le cas de *The Female Man* –, résistante. Godard définit ainsi son concept : « [t]ransformance, it might well be called, to emphasize the work of translation, the focus on the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance. » (1989, p. 46) Ce concept de traduction-comme-production et non de traduction-comme-reproduction va à l'encontre des théories traditionnelles de la traduction, puisqu'il touche aux notions d'identité, de sous-entendus et d'allusions (*ibid.*, 1988, p. 50). C'est dire que la traduction en tant que *transformance* n'est pas contrainte par une fidélité ou une servilité au contenu sémantique des mots; plutôt, la traduction féministe est, tout comme le roman de Russ, par ailleurs, l'affirmation du sujet qui écrit : « l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte socio-politique précis. [...] Elle vise ouvertement à subvertir l'ordre patriarcal qui réduit les femmes au silence [...]. » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 27-28)

Pour décrire la traduction servile telle qu'on l'entend traditionnellement, von Flotow évoque la métaphore de la traduction comme activité reproductive puisqu'elle relève traditionnellement des femmes. Similairement, elle compare la position de l'agente traductrice à la « position du missionnaire » (1991, p. 81-82). Ces métaphores sont d'autant plus percutantes lorsqu'on tient compte du fait que la science-fiction féministe de Russ vise précisément à déconstruire ce discours patriarcal voulant que la femme soit passive et que sa fonction première soit celle de reproductrice. En outre, l'humour féministe, comme celui manié par Russ dans *The Female Man*, refuse catégoriquement les conventions patriarcales du langage (Barreca, 1988, p. 253). Ainsi, la traduction en français peut également faire office de stratégie de résistance en refusant certaines conventions sur le plan discursif et grammatical, et ce, dans un but performatif, c'est-à-dire qui utilise la langue pour agir sur l'ordre établi des choses.

L'une des manières dont l'agente traductrice peut intervenir est la contravention à la règle du genre grammatical. À notre sens, n'utiliser que le féminin et minimiser l'usage du masculin en français par l'agente traductrice sont, de fait, une *performance*, dans la mesure où, d'une part, « ce qui n'est pas nommé n'existe pas » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 28); d'autre part, l'emploi stratégique du genre grammatical rend visible sur la page le sexe féminin (*ibid.*, p. 64). Au Québec, c'est principalement grâce au roman de science-fiction féministe *L'Euguélionne* de Louky Bersianik, publié en 1976, que s'est entamée la féminisation de la langue, puisque le langage sexiste, soit, le masculin qui l'emporte sur le féminin, est l'un des thèmes centraux abordés dans *L'Euguélionne* : « [une] œuvre de science-fiction et traité sur la féminisation de la langue française (la source de plusieurs substantifs féminins qui sont maintenant d'usage courant au Québec) » (Bersianik, 1976, p. 9). Comme le mentionne Godard, « [w]omen as sign is

absence or negation, her different speech occulted by men's presence. » (Godard, 1984, p. 13)

Cette notion de « négation » de la femme par le biais du langage est également mise lumière dans *The Female Man* : « and women, too, of course you understand that the word 'men' includes the word 'women'; it's only usage – » (Russ, 1975a, p. 178). Ainsi, c'est au Québec que se fait la féminisation des mots et des termes et c'est également au Québec que s'est mise en action une théorie féministe de la traduction. L'histoire de cette théorie dépasse largement l'objet de notre mémoire, mais il nous est permis de supposer que si la traduction du roman de Russ avait été réalisée au Québec par une agente traductrice féministe, il en aurait résulté un tout autre texte, sur le plan du genre grammatical comme sur le plan de la rhétoricité du discours humoristique féministe.

1.6 Capital symbolique de la science-fiction américaine en France

Comme les traductions françaises des romans américains des années 1930 et 1940 (Hemingway, Faulkner, Steinbeck), les romans de science-fiction américains traduits en France sont considérés comme « appartenant au champ de la littérature française » (Gouanvic, 2006, p. 126). Avant d'aller plus loin, il est utile de rappeler comment Bourdieu définit sa notion de « champ » :

Un champ est un espace social structuré, un champ de force – il y a des dominants et des dominés, il y a des rapports de force constants, permanents, d'inégalité qui s'exercent à l'intérieur de cet espace – qui est aussi un champ de luttes pour transformer ou conserver ce champ de forces. (Bourdieu, 2008, p. 46)

Les impératifs du marché littéraire doivent être pris en considération pour comprendre l’horizon de Planchat, le traducteur de *The Female Man*. À la question de savoir pourquoi la science-fiction américaine détient un important capital symbolique⁶ en France, Jean-Marc Gouanvic répond que c’est grâce aux traducteurs français, qui étaient eux-mêmes investis d’un important capital symbolique, soit les auteurs français Boris Vian, Raymond Queneau et Michel Pilotin. (Gouanvic, 1999, p. 21)

La science-fiction américaine traduite en France jouit donc d’un important capital symbolique et sa production est conditionnée par son champ de production, comme le précisait Bourdieu. Conséquemment, est-ce que le traducteur de *The Female Man* a cherché à traduire un roman de science-fiction ou un roman de science-fiction féministe? C’est peut-être sur ce point que les disparités entre féminismes américain et français entrent en jeu.

Il faut également tenir compte de toute la question de l’édition. Pourquoi publie-t-on? Qui publie-t-on? Et qui traduit-on? Ces questions renvoient à ce que Bourdieu appelle les « profits d’appropriation » (2002, p. 5). Les traducteurs doivent se plier aux exigences fixées par les éditeurs : « [p]roduction culturelle, la traduction ne trouve son efficacité sociale que dans la logique d’un marché [...]. » (Gouanvic, 1999, p. 17) Il est vraisemblable que le projet de traduction de Planchat ait été d’abord et avant tout motivé par la volonté de commercialiser et de vendre un roman de science-fiction et non un roman de science-fiction féministe. Comme le mentionne Gouanvic, la science-fiction en France (comme aux États-Unis, par ailleurs) appartient au champ de la paralittérature, en raison de son contenu subversif :

⁶ Le concept de « capital symbolique » est défini ainsi par Bourdieu, il représente la : « reconnaissance, institutionnalisée ou non, qu’ils [les agents] reçoivent d’un groupe » (Bourdieu, 2001, p. 107).

La traduction de la science-fiction comme genre américain est le symptôme littéraire d'un appel au changement de société. Mais les difficultés d'implantation et de reconnaissance, qui s'expriment globalement par la ghettoïsation et la marginalisation subculturelle, sont réelles. Elles sont à mettre sur le compte d'une disposition profondément ancrée dans l'*habitus* de la bourgeoisie française : la peur panique de la science et de la technologie en ce qu'elles sont senties confusément comme productrices de mutations sociales qui risquent de renverser les rapports de force dans la société. (Gouanvic, 1999, p. 142)

Plus encore que la science-fiction traditionnelle, il nous est permis de penser que la science-fiction féministe est susceptible de provoquer un dérangement, soit ce « renversement des rapports de force dans la société » qu'évoque Gouanvic. Il est légitime de penser que cet aspect ait influé sur les choix linguistiques et discursifs de l'agente traductrice. Dans cette optique, nous effectuerons, dans le prochain chapitre, un survol de la science-fiction et de l'utopie féministes, plus précisément de leur visée qui est, à notre sens, essentiellement subversive.

Chapitre 2 - Science-fiction féministe

Nous effectuerons dans ce deuxième chapitre un survol de la science-fiction féministe afin de prospector ses fonctions, qui se révèlent être foncièrement utilitaires. Afin de contextualiser notre travail de recherche, nous dégagerons les visées politiques et poétiques de *The Female Man* de Joanna Russ, c'est-à-dire le « projet créateur » de l'auteure, lesquelles devraient permettre de « reconstruire l'univers des positions à l'intérieur duquel [l'auteur] était situé et où s'est défini ce qu'il a voulu faire. » (Bourdieu, 1992, p. 150) Russ estimait que la science-fiction est un genre littéraire porteur d'un potentiel révolutionnaire (Newell et Tallentine, 2009, p. 69). Parallèlement, la science-fiction féministe se prête singulièrement bien à l'analyse de l'esthétique marxiste⁷, puisqu'elle est : « of all forms of fiction today the one that bears the deepest and most interesting affinity with the rigors of dialectical thinking. » (Freedman, 2000, p. xv)

2.1 Survol historique et littéraire de la science-fiction féministe

Le terme « science-fiction » a été introduit par Hugo Gernsback en 1929 dans le périodique qu'il a fondé, *Amazing Stories*, premier magazine de science-fiction aux États-Unis. Le terme est paradoxal en ce qu'il appose la « science » à la « fiction », deux notions forcément contradictoires. Dans son essai intitulé *Metamorphoses of Science Fiction*, Darko Suvin soutient que la science-fiction constitue un *cognitive estrangement* (1979, p. 4), soit une « défamiliarisation cognitive » (notre traduction), en raison du fait qu'elle décrit « an alternative

⁷ Quant au lien entre féminisme et marxisme, il a fait objet de nombreux débats (cf. *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union* (Heidi Hartmann, 1997); *Marxist-Feminism and the Work of Karl Marx* (Michèle Barrett, 1983). Ces débats, cependant, dépassent largement l'objectif du présent mémoire. Quoi qu'il en soit, « [i]n the subjection of female to male, Engels (and Marx as well) saw the historical and conceptual prototype of all subsequent power systems, all invidious economic systems, and the fact of oppression itself. » (Millett, 1969, p. 171)

imaginary universe but develops it with cognitive, “scientific” rigor » (Renault, 1980, p. 114). Par conséquent, l’auteure de science-fiction expérimente avec des concepts qui d’emblée semblent détonner, mais dont l’agencement paraît en fin de compte vraisemblable en raison de la composante « scientifique » qui doit subséquemment, soit dit en passant, être rigoureusement expliquée. De plus, cet amalgame d’idées tend souvent vers un seul et même but, soit celui de proposer une solution de rechange à la réalité du présent.

Russ résume bien la portée cognitive et conceptuelle de ce genre littéraire : « science fiction’s emphasis is always on *phenomena* – to the point where reviewers and critics can commonly use such phrases as “the idea as hero”. » (1975b, p. 113) Dans le présent mémoire, la science-fiction sera désignée comme genre « littéraire » plutôt que comme genre « paralittéraire », sur la base de la définition qu’en donne Suvin : « SF has its own repertory of functions, conventions and devices. [...] all the estranging devices in SF are related to the cognition espoused, and that, together with the historical venerability of the genre’s tradition, this seems to me a second, methodological reason for according SF much more importance than is usual in academe. » (1979, p. 10)

De manière générale, dans la science-fiction du début du XX^e siècle, la place accordée au personnage féminin est à la fois rétrograde et insignifiante. Comme l’explique Cranny-Francis, la femme est reléguée à un rôle qui est, d’ordinaire : « extremely conservative, stereotyping women into the role of virgin or whore, and as the *object* of a quest or adventure, not the *subject*. » (1990, p. 19; nous soulignons). Joanna Russ écrivait en 1995, dans *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, qu’il est possible d’établir une taxinomie de la science-

fiction américaine avec comme seul critère la place accordée aux personnages de femmes : « the status quo (which will be carried into the future without change), role reversals (seen as evil), and fiction in which women (usually few) are shown working as equals alongside men [...] » (1995, p.135). En outre, ce phallocentrisme est parfois nettement visible, par exemple sur les couvertures de romans qui affichent très souvent des femmes à moitié nues comme le veut la tradition dans la *pulp fiction* américaine (Rabkin, 1981, p. 9), dont les romans de science-fiction et d'espionnage, à titre d'exemple, font partie.

La science-fiction féministe se met en mouvement, pour ainsi dire, avant même que le terme « science-fiction » ne soit introduit dans l'usage. À l'aube de la Révolution industrielle, Mary Shelley (1797-1851) – que certains surnomment la « grand-mère de la science-fiction » – publie, en 1818, *Frankenstein*, un roman qui traite des concepts de classes sociales et de genre (Cranny-Francis, 1990, p. 8). Le thème central de *Frankenstein* est incontestablement féministe : Shelley se livre à des spéculations quant à ce qui arriverait si les hommes s'emparaient du contrôle des moyens de / (*ibid.*, p. 44). Cet enjeu du contrôle des moyens de reproduction, de concert avec le besoin exprimé par des féministes telles Kate Millet et Shulamith Firestone (parmi bien d'autres) de radicalement réviser la constitution et l'organisation de la construction sociale qu'est la famille, vont s'imposer comme autant de motifs dans la science-fiction féministe des années 1970.

L'essor de la science-fiction féministe coïncide ainsi avec le féminisme de deuxième vague aux États-Unis (Barr, 1987, p. xi). Trois romans américains sont emblématiques de ce genre littéraire : *The Dispossessed* d'Ursula K. Le Guin (1974), *The Female Man* de Joanna Russ (1975)

et *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy (Moylan 1986; Cranny-Francis, 1990). Quant à la position de Joanna Russ dans le champ, elle est centrale : « [a]lthough feminist SF scholars vigorously debate the exact nature of [a feminist SF tradition], they almost universally recognize Joanna Russ as central within it. » (Yaszek, 2009, p. 31) Les ouvrages de Le Guin, de Russ et de Piercy explorent plusieurs thèmes communs, tels les rapports de force entre hommes et femmes, l'absence de classes sociales, l'abolition de la famille nucléaire et une permissivité sexuelle absolue. Sur ce dernier point, Russ explique de la sorte l'absence de monogamie dans *The Female Man* : « [n]o Whileawayan marry monogamously. (Some restrict their sexual relations to one other person – at least while that other person is nearby – but there is no legal arrangement.) » (1975a, p. 53)

2.1.1 Visées poétique et politique de la science-fiction féministe

Le potentiel de subversion politique que présente la science-fiction – en admettant que la politique *est* pouvoir (Millett, 1969, p. 34) – se prête à la poétique féministe, puisque ce genre littéraire, comme la littérature socialiste, représente une pratique discursive qui met en lumière une révision radicale de textes conservateurs, tout en déployant une critique de l'idéologie qui se cache derrière certaines conventions littéraires (Cranny-Francis, 1990, pp. 9-10). Les auteures de science-fiction féministe assignent donc aux personnages de femmes des rôles de premier plan qui avaient jusque-là été réservés aux personnages masculins; elles leur donnent une sexualité assouvie – et donc, par le fait, la maîtrise de leur propre corps – et les installent dans des positions socioéconomiques enviables.

Parallèlement, dans *The Female Man*, Russ sait « adapter [la notion du héros] aux besoins d’une esthétique commandée par les nécessités historiques » (Arvon, 1970, p. 14). Ainsi peut-on lire les observations du personnage de Janet Evason, qui arrive de Whileaway, près de mille ans dans le futur : « a name for Earth ten centuries from now, but not *our* Earth. [...] Whileaway, you may gather, is in the future. But not *our* future. » (Russ, 1975a, p. 7). Elle met le pied dans un Manhattan fictif des années 1960 où la Grande Dépression n’a jamais connu de fin et où le féminisme n’a jamais vu le jour. L’utopie féministe de Whileaway représente une communauté égalitaire où les hommes ont tous commodément été emportés par la peste quelques siècles auparavant⁸. L’ahurissement de Janet envers les mœurs et le sexisme latent dans ce Manhattan alternatif stimule la réflexion par le biais d’un humour caustique qui est décidément féministe :

Is that your method of courtship?

“Not exactly,” I said. “You see ---”

Baby, baby, baby. It’s the host, drunk enough not to care.

Uh-oh. Be ladylike.

She showed him all her teeth. He saw a smile.

“You’re beautiful, honey.”

“Thank you. I go now.” (good for her)

“Nah!” and he took us by the wrist. “Nah, you’re not *going*.”

“Let me go,” said Janet.

Say it loud. Somebody will come to rescue you.

⁸ Il sera révélé à la fin du roman, cependant, que cette apparente « peste » a, en fait, été orchestrée par des femmes de Womanland, une anti-utopie sur laquelle nous reviendrons en fin de chapitre : « Whileaway’s plague is a big lie. Your ancestors lied about it. It is I who gave you your ‘plague’ my dear, about which you can now pietize and moralize to your heart’s content; I, I, I, I am the plague, Janet Evason. [...] Whileawayan flowers nourish themselves on the bones of the men we have slain. » (Russ, 1975a, p. 211)

Can't I rescue myself?

No.

Why not?

(Russ, 1975a, p. 45)

La science-fiction articule des idées susceptibles de mener à une forme ou une autre de subversion : univers parallèles, intelligence artificielle, voyages dans le temps, vie extraterrestre, uchronies⁹, utopies et anti-utopies. La lectrice y découvre de nouveaux systèmes politiques, de nouvelles structures sociales et familiales, de nouvelles religions, de nouveaux langages. Bref, un nouvel état des choses. Ainsi, la science-fiction sert à spéculer et à supposer, à fouiller et à prospecter le domaine du possible : « we need the most ultimate, the most fearsome, the most fearless “Why?” and “Why not?” and “What’s next?” » (Zamyatin, 1970, p. 110) Ce qui, selon nous, optimise la puissance discursive de la science-fiction est cette nécessité, devant laquelle se trouvent les auteurs, de décrire dans le moindre détail ces nouveaux systèmes politiques, ces nouvelles structures sociales, ces nouvelles manières de gouverner puisque, forcément, ils n'existent pas dans la réalité. Élucider le futur force le lecteur à prendre acte des limites du présent. Par le biais de son narrateur, l'écrivain russe Yevgeny Zamyatin (1884-1937) fait valoir, dans son roman anti-utopique *We*¹⁰ (1905), l'impératif de ces nombreuses explications en science-fiction :

⁹ L'uchronie est la « reconstruction fictive de l'histoire, relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire ». Définition tirée du Dictionnaire de français Larousse en ligne :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/uchronie/10910032>

¹⁰ Zamyatin a complété son chef-d'œuvre en 1921, mais le roman est d'abord paru en traduction anglaise en 1924 (New York : E.P. Dutton). Il n'a été publié en U.R.S.S. qu'en 1988.

It is amusing to me – and at the same time very laborious to explain all this. It is exactly as if a writer of, let's say, the twentieth century, were made to explain in his novel the meaning of the words "jacket," or "apartment," or "wife". But then again, if his novel is to be translated for barbarians, would it make any sense to carry on without notes about the likes of "jacket"? (Zamyatin, 1905, p. 11)

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir soutient que le « sort de la femme et celui du socialisme sont intimement liés » (Beauvoir, 1949a, p. 84). Elle ajoute que « [c]'est le même développement de l'économie à partir du bouleversement apporté par le machinisme qui doit les libérer l'un et l'autre [la femme et le prolétaire]. » (*ibid.*) De manière analogue, la science-fiction représente pour les féministes un moyen de résistance puissant à deux égards. D'une part, elle encourage la remise en question des idées reçues sur la familiale nucléaire, la sexualité et l'égalité entre les sexes. Mais plus encore, la science-fiction dégage des *solutions* : « [s]cience fiction is a natural, in a way, for any kind of radical thought. [...] It's very fruitful if you want to present the concerns of any marginal group, because you are doing it in a world where things are different. » (Russ, 1984, p. 29) D'autre part – et c'est là une fonction déterminante –, elle permet aux femmes de s'appropriier la technologie. À cet égard, la science-fiction féministe, tout comme la littérature socialiste du début du XX^e siècle lors de la Révolution russe, voue un véritable culte à la machine :

Russia's was the first revolution to occur when both politics and technology were seen to be globally interlocked. The political side gave its international messianism a special force; its technological side added tremendous Promethean power to its visions and

aspirations, releasing a much greater source of futuristic fantasy than any previous revolution in history. (Stites, 1989, p. 3)

Pour la science-fiction féministe, ce « bouleversement machiniste » qu'évoque Beauvoir donne notamment à imaginer une technologie capable de libérer la femme de son « destin biologique » (Beauvoir, 1949b, p. 13), c'est-à-dire un moyen qui rend possible la parthénogenèse¹¹ ou encore la reproduction artificielle. Si « [...] l'écriture est la *possibilité même du changement*, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » (Cixous, 1975, p. 43 ; souligné dans le texte), il est permis d'avancer que les auteures de science-fiction féministe ont tenté d'apporter des solutions aux problèmes soulevés par les théoriciennes féministes. En effet, Shulamith Firestone dans *The Dialectic of Sex*¹² mentionne elle aussi le besoin d'inventer une nouvelle technologie pour la reproduction parce que, selon elle, ce sont les rôles de mère et de reproductrice qui oppriment la femme (Firestone, 1970, p. 65). Russ n'élimine pas pour autant la grossesse dans *The Female Man*. Cependant, l'absence des hommes sur Whileaway laisse entendre que la reproduction est rendue possible grâce à une forme quelconque de parthénogenèse : « [t]hese children have as one genotypic parent the biological mother (the "body-mother") while the non-bearing parent contributes the other ovum (the "other-mother"). » (Russ, 1975a, p. 49) Marge Piercy, dans son

¹¹ La parthénogenèse est « la reproduction sans fécondation ». Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/parthénogenèse>.

¹² Russ avait beaucoup d'admiration pour Firestone et pour *The Dialectic of Sex*. Elle a recensé l'ouvrage pour le *Magazine of Fantasy and Science Fiction* en novembre 1971 : « [Firestone's book] had some of the most exciting social extrapolation around, [Russ] said, although she warned potential male readers that "you will have a hard time with this book if you believe that Capitalism is God's Way or that Manly Competition is the Law of the Universe – but you can go back to reading the Skylark of Valeron or whatever and forget about the real universe" [...]. » (James, 2009, p. 25)

utopie féministe *Woman on the Edge of Time*, propose quant à elle le « brooder », une technologie qui permet la reproduction artificielle, sans intervention humaine :

It was part of women's long revolution. When we were breaking all the old hierarchies. Finally there was that one thing we had to give up too, the only power we ever had, in return for no more power for anyone. The original production: the power to give birth. Cause as long as we were biologically enchained, we'd never be equal. [...] So we all became mothers. Every child has three. To break the nuclear bonding. (Piercy, 1976, p. 105)

Il est intéressant de noter à ce stade que Charlotte Perkins Gilman avance elle aussi la notion de parthénogenèse dans l'une des premières utopies féministes américaines, *Herland*, publié en 1915¹³. Dans *Herland*, trois jeunes explorateurs qui voyagent en Amérique du Sud découvrent une société exclusivement composée de femmes, où la reproduction se fait par parthénogenèse. Gilman trace ainsi la voie aux États-Unis pour des auteures de science-fiction féministe telles Joanna Russ et Marge Piercy :

Like Charlotte Perkins Gilman in *Herland* (1915), a significant early feminist-socialist utopia, her [Russ'] concern is not so much with the fixed structure of social institutions as it is with the fluid practice of everyday life and human consciousness in a society where those who have been oppressed, particularly women, live free of their oppression. (Moylan, 1986, p. 56)

¹³ Gilman a publié *Herland* en feuilleton dans *Forerunner* 6 en 1915. *Herland* été publié de nouveau en 1979 chez Pantheon et est devenu un roman féministe culte.

Comme nous l'avons mentionné, une autre préoccupation que partagent les auteures de science-fiction féministe est de redéfinir l'enfance et la famille, dans la mesure où la structure familiale traditionnelle symbolise la principale institution de la société patriarcale (Millett, 1969, p. 45). Russ, dans *The Female Man*, tout comme Piercy dans *Woman on the Edge of Time*, partent du constat formulé par Firestone au sujet de l'enfance, voulant que « before the advent of the nuclear family and modern schooling, childhood was as little as possible distinct from adult life. The child learned directly from the adults around him, emerging as soon as he was able into adult society. » (Firestone, 1970, p. 76) Ici, Firestone reprend l'idée d'Engels selon laquelle l'« éducation et l'entretien des enfants deviennent une affaire publique » (Engels, 1884, p. 52). Plutôt que de représenter un « unit in the government of the patriarchal state which rules its citizens through its family heads » (Millett, 1969, p. 45), la famille sur Whileaway se présente ainsi : « twenty to thirty other persons, ranging in age from her own to the early fifties. (Families tend to age the way people do; thus new groupings are formed again in old age. Approximately every fourth girl must begin a new or join a nearly-new family.) » (Russ, 1975a, p. 52) Parallèlement, l'éducation des enfants, mise au clair avec humour, mobilise toute la communauté :

Food, cleanliness, and shelter are not the mother's business; Whileawayans say with a straight face that she must be free to attend to the child's "finer spiritual needs." Then they go off by themselves and roar. The truth is they don't want to give up the leisure. Eventually we come to a painful scene. By the age of four or five these independent, blooming, pampered, extremely intelligent little girls are torn weeping and arguing from their thirty relatives and sent to the regional school [...]. (Russ, 1975a, p. 50)

En résumé, la science-fiction féministe donne à penser un monde où les femmes sont en contrôle de leurs corps, notamment par le biais de nouvelles technologies permettant la parthénogénèse. Les auteures du genre littéraire visent également à encourager, au moyen de leurs textes, une sexualité féminine assouvie et saine. Conséquemment, la science-fiction féministe encourage la lectrice à repenser la structure familiale nucléaire.

2.2 Utopies et anti-utopies féministes

Le terme « utopie » est un néologisme introduit par Thomas More (1478-1535) en 1516 dans *Utopia*. Il est composé de deux mots grecs : *ou* (« non ») *topos* (« lieu »). Ainsi, l'utopie représente un *non-lieu* : une société, des mœurs qui sont décidément hors de la réalité du présent. À cet égard, l'historien Richard Stites, dans *Revolutionary Dreams – Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, décrit avec beaucoup de justesse l'utopie comme *social daydreaming*. Cette « rêvasserie sociale » (ou politique) vient corroborer l'idée socialiste, révolutionnaire voulant que « [...] le but de l'art est d'arracher l'humanité au sommeil animal, de faire progresser la connaissance que peu à peu elle acquiert d'elle-même, de lui révéler toutes ses ressources virtuelles. » (Arvon, 1970, p. 270) Il va sans dire que pour « arracher l'humanité au sommeil animal », il faut aller au-delà de la seule critique des discours patriarcaux. Dans le cadre d'une littérature féministe, il est indispensable de transgresser cette « socialization of both sexes to basic patriarchal politics with regard to temperament, role, and status. » (Millett, 1969, p. 35) De fait, la conclusion de *The Female Man* confirme l'impression du lecteur que le roman se veut un mode d'emploi métaphorique : « Go, little book, trot through Texas and Vermont and Alaska and Maryland [...]. Do not get glum when you are no longer understood, little book. [...] For on

that day, we will be free. » (Russ, 1975a, p. 213-214) L'utopie met ainsi en œuvre la praxis qui permet de transgresser la doxa (Moylan, 1986, p. 82).

La première utopie féministe connue, *La cité des dames*, a été écrite en France en 1405 par Christine de Pisan (1364-1430). Il est aussi important de mentionner, parmi plusieurs autres ouvrages, *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig (1935-2003), dans lequel « bands of strong women roam freely everywhere and run machinery and control production » (Russ, 1981, p. 78) et *L'Euguélionne* (1976) de la Québécoise Louky Bersianik (1930-2011). À l'instar de *The Female Man*, *L'Euguélionne* donne à voir – avec son humour post-phallique – une alternative au discours phallocentrique en mettant en évidence « la misogynie des textes fondateurs de la culture patriarcale et leur effet sur la vie des femmes tout en conviant le lecteur à liquider par le rire cet héritage opprimant. » (Bersianik, 1976, p. 9) Joanna Russ définit ainsi ce qu'elle entend par « utopie » :

I believe that utopias are not embodiments of universal values, but are reactive; that is, they supply in fiction what their authors believe society (in the case of these books) and/or women, lack in the here-and-now. The positive values stressed in these stories can reveal to us what, in the author's eyes, is wrong with our own society. (Russ, 1981, p. 81)

En contrepartie certains penseurs, dont Engels, se sont montrés critiques envers l'écriture utopique et ont douté de son utilité, notamment en raison de son caractère « fantastique » (Cranny-Francis, 1990, p. 108) :

À l'immaturation de la production capitaliste, à l'immaturation de la situation des classes, répondit l'immaturation des théories. La solution des problèmes sociaux, qui restait encore cachée dans les rapports économiques embryonnaires, devait jaillir du cerveau. [...] Il s'agissait à cette fin d'inventer un nouveau système plus parfait de régime social et de l'octroyer de l'extérieur à la société, par la propagande et, si possible, par l'exemple d'expériences modèles. Ces nouveaux systèmes sociaux étaient d'avance condamnés à l'utopie. Plus ils étaient élaborés dans le détail, plus ils devaient se perdre dans la fantaisie pure. (Engels, 1880, p. 37)

Les romans emblématiques de la science-fiction féministe que nous avons mentionnés réunissent tous utopie et anti-utopie dans un seul et même texte. Cette apposition constitue un dispositif poétique percutant : il accentue la dichotomie entre ce qui *est* et ce qui *pourrait être* – l'anti-utopie cerne les inégalités et les problèmes du présent alors que l'utopie ébauche des solutions pour le futur. Cette disparité idéologique confère à *The Female Man* une puissante efficacité rhétorique et elle permet de surmonter le problème évoqué par Engels. Car si l'utopie est un projet créateur qui vise à transformer la société (Moylan, 1986, p. 66), c'est bien parce que l'anti-utopie force à regarder en face les incohérences et les injustices du présent et à envisager le potentiel résultat de l'inaction collective : « harmful literature is more useful than useful literature, for it is antientropic; it is a means of combating calcification, sclerosis, crust, moss, quiescence. It is utopian, absurd [...]. *It is right 150 years later.* » (Zamyatin, 1970, p. 109; nous soulignons) *The Female Man* fait partie du canon de littérature « dangereuse » évoquée par Zamyatin, soit une littérature qui *dérange* et qui peut potentiellement poser un risque pour son auteur.

2.3 Joanna Russ

Dans *On Joanna Russ* (2009), Jason Vest rapporte que Joanna Russ a envoyé une lettre à l'écrivain de science-fiction Philip K. Dick (1928-1982) en 1974, en réponse à une nouvelle littéraire anti-avortement (*The Pre-Persons*¹⁴) que Dick venait de publier. Dick a dit de cette lettre qu'elle était « the nastiest letter I've ever received » (Vest, 2009, p. 157). Vest ajoute que la virulente lettre de Russ est devenue légende dans le champ de la science-fiction, à tel point que « *The Pre-Persons* never escaped its richly deserved reputation for misogyny. » (*ibid.*, p. 157). D'une part, cette anecdote témoigne du poids qu'avait Joanna Russ dans le champ de la science-fiction – d'autant plus lorsqu'on connaît la position dominante qu'occupe Philip K. Dick dans le champ – et, d'autre part, elle met en évidence le caractère intransigeant du féminisme de Russ.

Dans les nombreuses critiques littéraires et lettres d'opinion que Russ a publiées, elle évoque sans relâche l'hégémonie du discours patriarcal en science-fiction – que ce discours émane des romans de science-fiction ou de leurs auteurs –, tellement qu'à la mi-1970, elle était excédée par ce besoin incessant de devoir expliquer et défendre l'analyse féministe de la science-fiction, de la critique littéraire et de la société en général (Merrick, 2009, p. 49). En effet, les réactions que provoque « When It Changed », une nouvelle que Russ a publié dans l'anthologie de science-fiction *Again, Dangerous Visions*¹⁵ sont, à certains égards, manifestement hostiles. Suite à la publication d'*Again, Dangerous Visions*, l'auteur britannique Michael G. Coney (1932-2005) envoie une lettre au magazine *Alien Critic*, dont voici un extrait :

¹⁴ Dans *Fantasy and Science Fiction Magazine*, octobre 1974.

¹⁵ Anthologie de nouvelles de science-fiction publiée en 1972, sous la direction de Harlan Ellison.

Now I've just come from the West Indies, where I spent three years being hated merely because my skin was white – *and for no other reason*. Now I pick up A, DV [*Again, Dangerous Visions*] and find that I am hated for another reason – because Joanna Russ hasn't got a prick. (*ibid.*, p. 49-50)

Fille de deux professeurs, Joanna Russ (1937-2011) naît dans le Bronx à New York. Elle étudie la littérature à l'Université Cornell, sous Vladimir Nabokov, et l'écriture dramatique à l'Université Yale, où elle obtient une maîtrise. Russ enseigne la littérature toute sa vie, d'abord à Cornell et ensuite à la University of Washington à Seattle jusqu'à sa retraite en 1991. C'est dire qu'elle participe à la fois au champ universitaire, au champ féministe et au champ littéraire : « Russ' work is metatextual [...] many of the points one wants to make about Russ, she has already made about herself in her fiction and in her non-fiction. » (Mendlesohn, 2009, p. xii) Elle est l'auteure de six romans de science-fiction – dont *We Who Are About To...* (1977) et *The Two of Them* (1979) –, de quatre recueils de nouvelles – dont *Extra(ordinary) People* et *The Hidden Side of the Moon* –, d'une pièce de théâtre et de plusieurs essais théoriques, dont *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*.

Russ participe ainsi activement à la production littéraire de la science-fiction féministe, mais aussi à la production théorique féministe, et ce, parfois à même sa fiction : « [t]he active reader of Russ faces a disjunctive, dialectically motivated novel. » (Bartkowski, 1989, p. 50) De fait, Russ a souvent évoqué la fonction didactique de la science-fiction : « I should like to propose the following: That science fiction, like much medieval literature, is *didactic*. [...] Science is to science fiction (by analogy) what medieval Christianity was to deliberately didactic medieval

fiction. » (Russ, 1975b, p. 113) À cet égard, il est possible de constater une analogie entre le postulat de Russ et ce que Leon Trotsky a écrit au sujet du futurisme russe et des enjeux cernés par le LEF¹⁶ dans *Littérature et révolution*, en d'autres mots la nécessité de cultiver un art « qui n'embellit pas la vie mais la façonne, de l'influence avérée sur le développement du langage et la formation systématique de mots de la biomécanique, en tant qu'éducatrice des activités de l'homme [...] » (Trotsky, 1924, p. 134).

Au moyen de la place qu'elle accorde à ses protagonistes, Russ vise à renverser le sacro-saint discours phallocentrique qui prédomine dans le champ de la science-fiction : « patriarchies imagine or picture themselves from the male point of view. [...] Both men *and* women in our culture conceive the culture from a single point of view – the male. » (Russ, 1995, p. 80-81) Par conséquent, Russ estime que l'écrivaine qui prive sa protagoniste d'un rôle significatif rend possible « a world in which persons of her kind cannot be artists [...] » (*ibid.*, p. 85) Russ soutient que le personnage féminin en littérature – comme au cinéma par ailleurs – n'existe que par le biais de sa relation avec le protagoniste masculin, « you will find not women but images of women: modest maidens, wicked temptresses, pretty schoolmarms, beautiful bitches, faithful wives, and so on. [...] How many more incarnations of the Bitch Goddess can anybody stand? » (*ibid.*, p. 81, 89) Carl Freedman dans *Critical Theory and Science Fiction* abonde dans le même sens : « [t]hough science fiction can make a small and subordinated place for women characters, it is particularly allergic to any undermining of overall masculinist assumptions. » (2000, pp. 131-132) Les idées mises de l'avant par Russ au moyen de la science-fiction encouragent

¹⁶ « Levy Front Iskusst » (Left Front of the Arts), un groupe d'artistes avant-gardistes (poètes, écrivains, peintres, sculpteurs et architectes) ayant œuvré en U.R.S.S. entre 1923 et 1925 et entre 1927 et 1928. Source : <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/lef.html>

certes une éducation au féminisme, mais plus encore, elles cherchent à provoquer un réel changement en bousculant l'idéologie dominante.

2.3.1 The Female Man

Russ écrit *The Female Man* entre 1969 et 1971, mais ne réussit à faire publier le roman qu'en 1975 : « [u]nable to find a publisher because the feminist polemic and experimental narrative put off editors in the male dominated world of science fiction. » (Moylan, 1986, p. 57) *The Female Man* et la nouvelle « When It Changed » – qui est l'une des nouvelles de science-fiction les plus citées (Sleight, 2009, p. 197) – abordent plusieurs thèmes communs. « When It Changed » met en scène les personnages de Janet Evason, sa femme Katy et leur fille Yuriko, le jour où les hommes reviennent sur Whileaway. La nouvelle sert, paradoxalement, à la fois de base et de conclusion pour *The Female Man* : « Katy was right, of course; we should have burned them down where they stood. Men are coming to Whileaway. When one culture has the big guns and the other has none, there is a certain predictability about the outcome. » (Russ, 1972, p. 6) Russ ne laisse planer aucun doute quant à ce que ce retour signifie pour l'utopie féministe de Whileaway.

Véritable expérience de la pensée, *The Female Man* est un roman de science-fiction expérimental qui met en scène quatre personnages féminins qui sont en fait génétiquement le même individu : Janet, Joanna, Jeannine et Jael (« the four Js »). Elles ne font qu'une, mais, paradoxalement, elles sont disparates puisqu'elles sont nécessairement formées par les univers très différents dans lesquels elles existent. Ces quatre personnages s'échangent la narration; tantôt elles parlent au « nous », tantôt elles partagent le « je » : « [w]e ought to think alike and feel alike and act alike,

but of course we don't! [...] No layman would entertain for a moment that he beheld four versions of the same woman. » (Russ, 1975a, p. 162) Janet provient de l'utopie féministe de Whileaway alors que les mondes habités par Joanna, Jeannine et Jael représentent chacun une anti-utopie, celle de Jael étant la plus extrême.

L'utopie féministe de Janet, près de mille ans dans le futur, est autant féministe que communiste : « [a] woman's place that thrives on the pleasure principle in a post-scarcity, non-phallocratic, non-capitalist, ecologically sensitive, anarcho-communist society. » (Moylan, 1986, p. 71) Ce monde n'est pas sans imperfections ni sans violence, ce qui lui confère un certain réalisme : les citoyennes de Whileaway mettent fin aux disputes entre ennemies par duel, les querelles amoureuses sont parfois mortelles et les crimes graves sont punis par la peine de mort.

Un phénomène d'intertextualité autoréférentielle est observable dans *The Female Man*, puisque le personnage de Joanna écrit le roman à même notre lecture. C'est aussi à Joanna que l'on doit le titre, puisque c'est elle qui décide de devenir une « femelle mâle¹⁷ ». De plus, le personnage de Joanna décrit un univers qui est en réalité celui de Joanna Russ; elle est lesbienne, professeure à l'université et écrivaine, et elle subit sans répit un sexisme institutionnel : « [t]he false promises of postwar capitalism and male supremacy end up being as oppressive and indeed more confusing than the denied possibilities of Jeannine's world. » (*ibid.*, p. 73) En effet, le monde qu'habite Jeannine semble dénué de toute possibilité d'émancipation. Elle vit dans un Manhattan parallèle et fictif, un monde où Hitler est mort en 1936, à une époque où les États-Unis, affaiblis militairement, baignent dans un marasme économique. Le dialogue entre les quatre « J » n'est

¹⁷ Nous reviendrons sur la question du titre, sa signification et sa traduction dans le chapitre 4.

pas sans paradoxes. Dans l'échange qui suit entre Joanna et Jeannine, Joanna fait preuve d'une haine de soi manifeste. Son discours est décidément antiféministe, et il vise à démontrer que dans bien des cas le discours patriarcal a ostensiblement été assimilé par les femmes :

“Jeannine, you’ll never get a good job,” I said. “There aren’t any now. And if there were, they’d never give them to a woman, let alone a grown-up baby like you. Do you think you could hold down a really good job, even if you could get one? [...] You don’t want to be a dried-up old spinster at forty but that’s what you will be if you go on like this. You’re twenty-nine. You’re getting old. You should marry someone who can take care of you, Jeannine.” (Russ, 1975a, p. 113-114)

Anarchiste, guerrière, terroriste, la quatrième « J », Jael (Alice Jael Reasoner), est employée par le « Bureau of Comparative Ethnology » de Womanland, un univers parallèle à ceux des trois autres personnages. Ici, Russ met à nouveau de l’avant l’idée de « séparatisme » des sexes : Womanland et Manland ont jadis été scindés définitivement par une guerre. Womanland s’apprête à aller plus avant pour éliminer une fois pour toutes Manland. Afin d’y parvenir, Jael va à l’encontre des trois autres « J » afin qu’elles exécutent ensemble cette offensive suprême : « [i]t came to me several months ago that I might find my other selves out there in the great might-have-been, so I undertook – for reasons partly personal and partly political – to get a hold of the three of you. » (*ibid.*, p. 160) Le monde de Jael représente une épouvantable anti-utopie, « this time possibility in which Manland and Womanland are linked in direct battle between the completely separated genders is one of overt violence and war. » (Moylan, 1986, p. 74) C’est par le biais du personnage de Jael que Russ communique cette idée selon laquelle il

« faut réaliser l'utopie d'un monde heureux dans l'histoire en détruisant les bases de l'ancien monde par la révolution, pour en créer de nouvelles [...] ». » (Jean, 1994, p. 113) Ce déterminisme est également mis de l'avant avec force par l'intervention de Womanland dans cette « peste » qui a liquidé tous les hommes sur Whileaway. Conséquemment, l'activisme radical de Womanland est ce qui conduit à l'aboutissement utopique de Whileaway.

Les quatre « J » communiquent les unes avec les autres, mais elles ne partagent pas forcément la même vision : « [l]ike satellites they orbit on one another but cannot be reconciled. » (March-Russell, 2009, p. 178) Le dialogue entre les protagonistes contribue à rendre visible la dichotomie entre utopie et anti-utopie. De plus, à travers les quatre voix de femmes, *The Female Man* démontre que la coopération entre les différents féminismes n'est pas forcément chose aisée : « [i]n one sense, Russ is seeking to recapture the multiple identities that have been suppressed by objectification of women. But, in another sense, Russ shows the impossibility of this attempt. » (*ibid.* p. 177) La narration est polyphonique, non linéaire et l'on ne sait pas toujours qui parle : « [w]e got up and paid our quintuple bill; then we went out into the street. I said goodbye and went off with Laur, I, Janet; I also watched them go, I Joanna; moreover I went to show Jael the city, I Jeannine, I Jael, I myself. » (Russ, 1975a, p. 212) Conséquemment, il est permis de penser que ce sont toutes les femmes qui s'expriment dans la narration chez Russ, dans toutes leurs contradictions, dans la pluralité de leurs féminismes, ainsi que dans les différents rapports qu'elles ont au discours humoristique.

Plusieurs des thèmes dans *The Female Man*, tels les univers parallèles et le voyage dans le temps, sont des idées qui ont souvent été exploitées dans la littérature de science-fiction. C'est

plutôt avec la structure du texte que Russ innove; l'utilisation qu'elle fait de la narration polyphonique donne une tout autre dimension au concept d'altérité, notamment grâce au jeu avec les voix : « it is in the diversity within the unity of this gang of four that Russ makes her strongest statement about the social activism needed. » (Moylan, 1986, p. 75) Avec *The Female Man*, Joanna Russ critique le statu quo au moyen des mondes anti-utopiques de Joanna et de Jeannine; elle propose une vision utopique d'un futur féministe avec Whileaway et elle met en avant l'ébauche d'une solution – aussi draconienne soit-elle – par le biais de Womanland. Les idées radicales mises de l'avant par Russ dans *The Female Man* confirment le caractère polémique du roman. Mais c'est l'humour post-phallique de Russ qui nourrit et qui entretient cette polémique, tout en multipliant les effets de la rhétorique féministe.

Chapitre 3 - Humour post-phallique

Les fonctions de l'humour sont multiples : provoquer, ridiculiser, amplifier, critiquer, opposer, dénoncer, provoquer, persuader. Afin que le discours humoristique¹⁸ soit convaincant et qu'il réussisse son effet – faire rire –, il ne doit pas être clarifié ou explicité. De ce fait, l'on rit davantage lorsque la situation d'humour nous semble vraisemblable, c'est-à-dire quand on peut s'y identifier. En ce qui a trait à l'humour féministe, il permet de négocier plusieurs niveaux de sens simultanément (Barreca, 2013, p. xv). L'efficacité rhétorique de cet humour est redoutable, principalement parce que les femmes – du moins, les femmes en Amérique du Nord –, partagent au moins une expérience commune, celle de vivre dans une société patriarcale¹⁹. En contrepartie, le discours humoristique féministe demeure souvent incompris en raison de sa spécificité :

Women writers have often used irony to expose abuses of patriarchal power and authority, but their satire was often missed – or misunderstood – precisely because the ironic context of their attack went unnoticed by male readers or critics, and for this reason women were often seen as just not funny. [...] [Irony] *requires a reader*. (Colletta, 2013, p. 209; nous soulignons)

¹⁸ Il sera question, dans ce chapitre, d'« humour post-phallique » dans le roman de Russ, mais également du « discours humoristique », parce que l'humour est utilisé dans la lutte féministe pour affaiblir l'ordre symbolique établi par la domination des hommes dans le monde social. Il convient donc d'utiliser le terme *discours*, tel que Foucault l'entend : « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. » (1971, p. 12)

¹⁹ Il nous semble important de préciser que Russ satirise et dépeint la société patriarcale qu'elle connaît, soit la société *occidentale* : « The political assumption that there must be a universal basis for feminism, one which must be found in an identity assumed to exist cross-culturally, often accompanies the notion that the oppression of women has some singular form discernible in the universal or hegemonic structure of patriarchy or masculine domination. The notion of a universal patriarchy has been widely criticized in recent years for its failure to account for the workings of gender oppression in the concrete cultural contexts in which they exist. » (Butler, 1990, p. 3)

Malgré cette expérience commune qu'ont les femmes d'avoir à composer avec le patriarcat, elles ne forment pas forcément un groupe social homogène – il existe, bien entendu, d'importantes différences culturelles, ethniques, économiques. Ces distinctions, Russ tente de les démontrer avec les protagonistes-narratrices de *The Female Man* – les quatre « J » – qui évoluent dans des univers fort différents et qui, par conséquent, n'ont pas toutes la même relation avec le discours humoristique. L'hétérogénéité des quatre « J » est mise en lumière au moyen du caractère polyphonique de la narration du roman, qui exhorte la lectrice à faire l'expérience d'une pluralité de discours humoristiques.

Nombreux sont ceux qui ont suggéré que les femmes n'ont pas de sens de l'humour, à un point tel que cette supposition est devenue, au fil du temps, une idée courante, voire universelle (Barreca, 2013, p. xvi). À cet égard, l'article de Christopher Hitchens (1949-2011) intitulé *Why Women Aren't Funny*²⁰ a souvent été cité en exemple. Dans cet essai, Hitchens demande, avec tout son sérieux, « [w]hy are women, who have the whole male world at their mercy, not funny? » (Hitchens, 2007) Sans égard à la misogynie légendaire du journaliste anglais²¹, cette supposition perdure, à un point tel que certains ont même laissé entendre que certains écrits humoristiques féminins avaient plutôt été écrits par des hommes (Walker, 1988, p. 74). Dans son recueil d'essais *How to Suppress Women's Writing*, Russ émet l'hypothèse suivante :

²⁰ *Vanity Fair*, janvier 2007.

²¹ Renchérissant cette idée reçue, Megan Daum a publié dans le *Baltimore Sun* le 27 décembre 2011, à l'occasion du décès de Hitchens, un article intitulé *Sexist, perhaps, but true: Women really are less funny*. http://articles.baltimoresun.com/2011-12-27/news/bs-ed-hitchens-women-20111227_1_humor-christopher-hitchens-women (consulté le 19 avril 2017)

Since *It wrote itself* looks pretty silly, even as metaphor, some critics have invented a subtler version which appears to restore agency to the female author while actually insisting that some “he” had to write it, that is: *The man inside her wrote it*. (Russ, 1983, p. 22)

L'idée reçue selon laquelle l'humour est l'apanage de l'homme a été mise à l'épreuve dans des études comportementales qui ont servi à montrer la fonction sociale de l'humour, qui diffère chez les hommes et les femmes. Entre autres constats, il semblerait que la définition du « sens de l'humour » est différente pour les femmes pour les hommes : les femmes chercheraient quelqu'un qui les font rire alors que les hommes désirent faire rire (Nicholson, 2012). Par le passé, des hypothèses d'ordre psychosocial, comme celle de David Zippin (1966) reprenaient l'essentialisation freudienne des traits de personnalité pour avancer que la nature féminine typiquement égocentrique n'a pas besoin de contenir son surmoi par l'humour : « humor is somehow alien to femininity. When the woman is a comedienne, she takes on the male role. » (1966, p. 50) Et pourtant, l'humour au féminin existe bel et bien. À titre d'exemple, dès 1885, l'auteure américaine Kate Sanborn (1839-1917) publiait *The Wit of Women*, en réponse à cette assertion voulant que les femmes n'aient pas de sens de l'humour (Walker, 1988, p. 73).

3.1 L'humour post-phallique et le discours humoristique féministe

Nous empruntons le terme « post-phallique » à Marleen S. Barr, qui emploie le syntagme *post-phallic culture* dans *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism* (2000) pour annoncer un changement de paradigme,

soit « when reality changed to reflect utopian feminist science fiction » (2000, p. 81). S'il existe un humour « phallique », il est légitime d'avancer qu'il existe un humour « post-phallique », c'est-à-dire un humour non-sexiste qui a comme but de dénoncer les lieux communs et les attentes de la société envers les femmes. L'humour post-phallique de Russ est un humour militant. Essentiellement féministe, son discours humoristique cherche à modifier la perception de la société patriarcale chez la lectrice, en dénonçant les attentes de la société envers les femmes et en exagérant les aspects qui sont à la fois injustes et absurdes (Walker, 1988, p. 143). Comme la science-fiction féministe, l'humour post-phallique poursuit une visée subversive, en ce qu'il vise à dénoncer le phallocentrisme par le biais de l'exagération, du ridicule. Par conséquent, la fusion de l'humour et de l'utopie féministes est porteuse d'un puissant potentiel activiste, en raison du fait que l'utopie donne à penser un monde différent et égalitaire :

The utopian impulse is implicit in the work of a number of female humorists. [...] But it is in full-blown fantasies such as Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915) and Joanna Russ's *The Female Man* (1975) that the merger of humor and futurist vision demonstrates the author's ability to detach herself imaginatively from cultural restrictions. (Walker, 1988, p. 57)

D'une part, les conditions historiques, sociales, économiques et politiques de l'élaboration de la science-fiction féministe et celles de l'humour post-phallique sont similaires, car elles découlent de la subjugation des femmes. D'autre part, leurs visées politiques et poétiques sont complémentaires et ont un programme commun de lutte : « [c]'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la

femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence. » (Cixous, 1975, p. 46-47) En autres mots, Hélène Cixous exhorte les femmes à se tailler une place via l'écriture : « [i]l est temps que la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale. [...] Qu'elle ne se laisse pas refiler pour domaine la marge ou le harem. » (*ibid.*) En faisant usage à la fois de la science-fiction féministe et de l'humour-post-phallique, Russ, avec *The Female Man*, vise à transgresser le « discours gouverné par le phallus » qu'évoque Cixous.

3.2 Freud et le mot d'esprit

Bien que Freud ait été critiqué pour sa misogynie par nombre de théoriciennes²² et que ses travaux puissent sembler contreproductifs dans une réflexion féministe, certains de ses postulats sur l'humour sont utiles. Dans *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient* (1940), Freud identifie deux types de mots d'esprit : le mot d'esprit innocent et le mot d'esprit tendancieux. Ces deux variantes s'appuient chacune sur l'une de deux techniques : le mot d'esprit est soit fondé sur les mots, soit fondé sur les pensées. Selon Freud, le mot d'esprit tendancieux est plus efficace que le mot d'esprit innocent, car « [l]e mot d'esprit dépourvu de tendance ne réussit presque jamais à déclencher ces brusques éclats de rire qui rendent le mot d'esprit tendancieux si irrésistible. » (Freud, 1940, p. 187) Le concept de mot d'esprit tendancieux tel que mis de l'avant par Freud peut servir de définition pour l'humour post-phallique, puisqu'il « [rend] possibles une agression ou une critique à l'égard de personnes occupant une position plus élevée [...]. Le mot d'esprit constitue alors une révolte [...] une émancipation vis-à-vis de la pression qu'elle exerce. » (*ibid.*, p. 201) La personne qui cultive l'humour fait preuve de confiance et d'assertion;

²² Certaines ont mis de l'avant l'idée selon laquelle la notion de différence entre les sexes gagnerait à être reconsidérée et repensée, étant donné que : « it is not difference itself that is the problem but the uses to which it is put. Both psychoanalysis and feminism stress that women's difference from men is a result of culture not nature and is therefore open to change. » (Nolan et O'Mahony, 1987, p. 167)

par contre, la prérogative accordée aux femmes de faire preuve d'agressivité et d'affirmation de soi est non seulement relativement nouvelle, mais également précaire (Merrill, 1988, p. 278). Ainsi, bien que la définition freudienne du mot d'esprit tendancieux soit apte à caractériser ad hoc l'humour post-phallique, il importe de rappeler que Freud, en 1940, jugeait les femmes incapables de démontrer de l'assurance.

3.2.1 Tendances obscène et hostile du mot d'esprit chez Freud

Le mot d'esprit tendancieux d'après Freud s'appuie sur l'une de deux « tendances » : l'hostilité, qui vise à satiriser, à se défendre, à dénoncer ou l'obscénité, qui « sert à dénuder » (Freud, 1940, p. 188). Parmi les mots d'esprit tendancieux qui s'appuient sur une tendance obscène il y a notamment la grivoiserie qui, selon Freud, a la femme comme destinataire et qui, plus encore, « est comme une mise à nu de la personne sexuellement différente à qui elle s'adresse. » (*ibid.*, p. 190) La tendance hostile, quant à elle, vise à neutraliser l'oppresseur par le biais du rire, « [e]n rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé, jouissance dont la tierce personne, qui n'a dépensé aucun effort, nous donne témoignage par son rire. » (*ibid.*, p. 198-199) Ce type de tendance est observable dans *The Female Man*. À titre d'exemple Janet et Joanna déploient l'humour hostile pour dénoncer, pour parodier. Alors que Jael déploie la grivoiserie, Jeaninne en est la victime.

La passivité, le masochisme et le narcissisme sont, selon Freud, des traits qui sont présents chez toutes les femmes – ils sont universels (Millett, 1969, p. 253-254). Cette idée reçue porte à croire que les femmes peinent à faire bon usage de l'humour, qu'elles n'ont pas le sens de l'humour. Mais l'humour post-phallique tel que manié par Russ dans *The Female Man* réfute – par le fait

même de son existence – ces traits « universels ». Freud ne tient pas compte des facteurs sociaux, historiques et économiques avec lesquels les femmes ont dû composer historiquement et qui ont contribué à la construction de l'habitus des femmes, choisissant plutôt de définir et d'expliquer les traits féminins au moyen de son concept d'« envie du pénis » (*ibid.*, p. 253; Firestone, 1970, p. 42). Les conditions historiques de la subjugation des femmes ne peuvent être ignorées, dans la mesure où ce sont précisément ces conditions qui sont en mesure de dévoiler ce qui se cache derrière la passivité qu'observe Freud. À la théorie essentialiste de Freud, Simone de Beauvoir oppose une analyse contrastante :

[L]e langage même de la psychanalyse suggère que le drame de l'individu se déroule en lui [...]. Mais une vie est une relation au monde; c'est en se choisissant à travers le monde que l'individu se définit; c'est vers le monde qu'il nous faudra nous tourner pour répondre aux questions qui nous préoccupent. (Beauvoir, 1949, p. 78)

À notre sens, c'est précisément ce « monde » dont parle Beauvoir, c'est-à-dire ce qui est à l'origine de la subjugation des femmes, qui a mené à l'élaboration d'un humour post-phallique. Cet humour qui dénonce la doxa patriarcale et qui stimule la réflexion chez son destinataire est un véritable outil politique qui manifeste une résistance stratégique, ce qui explique vraisemblablement la raison pour laquelle il est souvent mal compris, mal reçu, mal vu :

As Freud has established, comedy is an assertive genre. Because humor depends on a perception of events or behaviour as unexpected or incongruous, the individual who publicly points up such inconsistencies risks making a statement about the status quo.

Consequently, satire, irony, and comedy pointedly directed can wield enormous social and political power. However, women have been discouraged from embracing this form at even its most basic level. (Merrill, 1988, p. 272)

3.3 L'humour post-phallique de *The Female Man*

Dans *The Female Man*, Russ fait usage à la fois de la tendance obscène et de la tendance hostile. La tendance hostile est déployée par l'auteure afin d'« exploiter les ridicules de l'ennemi » (Freud, 1940, p. 199). Par le biais de la tendance obscène, Russ caricature l'humour et le discours phallogentrique dont les femmes ont historiquement été la cible. Lorsque le personnage de Jael rencontre « The Boss », un homologue de Manland avec qui elle cherche à conclure une affaire, ce dernier tente de détourner la conversation en entreprenant de la séduire. Comme réplique, l'humour de Jael s'apparente à la tendance hostile qu'évoque Freud :

I suspect we real women still figure, however grotesquely, in Manland's deepest dreams; perhaps on that morning of Total Masculinity they will all invade Womanland, rape everyone in sight (if they still remember how) and then kill them, and after that commit suicide upon a pyramid of their victims' panties. (Russ, 1975a, p. 170-171)

Jael emploie également un vocabulaire phallogentrique – illustrant, par le fait, la tendance obscène – afin de mieux se l'approprier : « I guess Anna's boss just wanted to see the alien poontang. » (*ibid.*, p. 173); et plus loin : « Whorehouse Baroque is very big in Manland right now. » (*ibid.*, p. 174)

Dans *The Female Man*, le discours humoristique travaille au service de la théorisation du projet militant de Russ, ainsi qu'aux enjeux politiques et féministes circonscrits par le roman. Regina Barreca, qui a beaucoup écrit sur le sujet de l'écriture féminine et l'humour, suggère que l'humour féministe est avant tout stratégique, puisqu'il exprime un discours qui s'attaque à ceux qui détiennent le pouvoir plutôt qu'à celles qui en sont dépourvues (2013, p. xi). En outre, Barreca soutient que l'humour féministe est complexe et stratégique : « often depending on a whole story rather than just on the punch line. [...] Women's humor has a purpose beyond sheer entertainment. » (*ibid.*) L'humour post-phallique est subversif, car il vise, par le biais de la satire et de la dénonciation, à renverser l'ordre établi, ou du moins à modifier la perception de la lectrice. Sur ce point, il est possible de constater une analogie avec la notion de « subversion hérétique » mise en lumière par Bourdieu, qui « exploite la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde qui contribue à sa réalité ou, plus précisément, en opposant une *pré-vision paradoxale*, utopie, projet, programme, à la vision ordinaire [...]. » (2001, p. 188) C'est donc en réaction à cette « vision ordinaire » – vision qui perçoit la femme comme impuissante, comme simple reproductrice et sans voix – que l'humour post-phallique est exercé par l'auteure féministe.

Les discours humoristiques dans le roman de Russ sont, comme la narration, de nature polyphonique. L'humour de Janet est candide, inoffensif et involontaire – il est a priori idéal, utopique; c'est essentiellement le mot d'esprit innocent tel que défini par Freud. Chez Joanna, l'humour est sarcastique, parodique – c'est en réaction à son environnement qu'elle emploie l'humour; Jael quant à elle cultive un humour caustique qui, par moment, s'approprie le discours phallogocentrique pour le tourner en dérision; l'humour de Joanna et de Jael symbolise la tendance

hostile évoquée par Freud. En revanche, Jeannine est la victime d'un humour phallique, sexiste. Les différentes relations qu'ont les quatre « J » avec le discours humoristique démontrent que c'est forcément cet équilibre précaire entre pouvoir et absence de pouvoir (économique, politique, symbolique) qui nourrit l'écriture humoristique au féminin (Walker, 1988, p. 9).

L'humour post-phallique renverse les rôles de dominant et de dominé : « It turn[s] the joke back on its perpetrators, primarily by parodying submissive behavior and the make need for it ». (*ibid.*, 1988, p. 60) À titre d'exemple, lorsque Janet atterrit sur Terre, elle est interviewée par un journaliste à la télévision. D'une part, cette entrevue réitère le fait que, sur *Whileaway*, les moyens de reproduction sont entièrement contrôlés par les femmes. D'autre part, elle aborde l'incapacité des hommes, dans ce Manhattan parallèle, de s'imaginer amour et relations sexuelles uniquement entre femmes. L'humour ne réside pas dans les propos de Janet, mais dans la réaction que provoque sa candeur :

MC: I – Miss Evason – we – well, we know you form what you call marriages, Miss Evason, that you reckon the descent of your children through both partners and that you even have “tribes” [...] and we know that these marriages or tribes form very good institutions for the economic support of the children and for some sort of genetic mixing, though I confess you're way beyond us in the biological sciences. [...] But there is more, much, much more – I am talking about sexual love.

JE: (enlightened): Oh! You mean copulation.

MC: Yes.

JE: And you say we don't have that?

MC: Yes.

JE: How foolish of you. Of course we do.

MC: Ah? (He wants to say, "Don't tell me.")

JE: With each other. Allow me to explain.

She was cut off instantly by a commercial poetically describing the joys of unsliced bread.

[...] In Jeannine Dadier's world, she was (would be) asked by a lady commentator:

How do the women of Whileaway do their hair?

JE: They hack it off with clam shells.

(Russ, 1975a, p.11)

L'apparence initiale de supériorité chez l'intervieweur se transforme rapidement en un malaise comique, un ennui qu'il est le seul à ressentir. Cette transformation découle de l'aisance sexuelle et de la bonhomie de Janet. À la fin de l'extrait la lectrice est propulsée (pour ainsi dire) dans l'univers de Jeannine, suivant lequel c'est précisément cet univers qui est ridiculisé : on s'attend des femmes dans le monde de Jeannine qu'elles ne se préoccupent que de choses inconséquentes. De fait, pour Jeannine – dont la situation financière est précaire – le mariage représente la seule issue envisageable. Sous la forme de moqueries incessantes, elle subit une forme d'abus psychologique : son frère juge qu'à 29 ans et encore célibataire, elle est coincée dans la *menopause alley*. En outre, Jeannine se sent obligée de participer à cet humour qui la moque et qui vise à la provoquer :

We all laughed. I didn't like it, but not because it was in bad taste. [...] I laughed because I knew I would have a fight on my hands if I didn't. If you don't like things like that you're a prude. [...] If only brothers could be regularized somehow, so that one knew what to expect! [...] "Well, who shall I marry?" said Jeanine, trying to make it into a joke as they entered the building. He said, with complete seriousness: "Anybody." (*ibid.*, p. 116)

À travers le personnage de Joanna, Russ parodie ses expériences professionnelles (Rosinsky, 1982, p. 32); il est utile de rappeler que c'est en fait le personnage de Joanna qui écrit ce roman que nous sommes à même de lire. Ainsi pouvons-nous lire cette véritable invocation satirique, au moyen de laquelle Joanna se souvient comment elle se représentait sa vie avant sa rencontre avec Janet, c'est-à-dire avant que cette dernière transforme sa perception du monde :

This is the lecture. If you don't like it, you can skip to the next chapter.

Before Janet arrived on this planet

I was moody, ill-at-ease, unhappy, and hard to be with. I didn't relish my breakfast. I spent my whole day combing my hair and putting on make-up [...] all I did was

dress for The Man

smile for The Man

talk wittily to The Man

sympathize with The Man

flatter The Man

understand The Man

defer to The Man

entertain The Man

keep The Man

live for The Man

(*ibid.* p. 29)

L'humour de Joanna est empreint de sarcasme et de colère. Comme Jeannine, Joanna s'efforce de rire des blagues grivoises à son égard. C'est à Joanna que nous devons le titre du roman : forcée de tolérer le discours patriarcal et l'humour phallique de ses collègues universitaires, elle annonce à la lectrice qu'elle a dû devenir *a female man* :

For a long time I had been a neuter, not a woman at all but One Of The Boys, because if you walk into a gathering of men, professionally or otherwise, you might as well be wearing a sandwich board that says: LOOK! I HAVE TITS! [...] If you get good at being One Of The Boys it goes away. [...] I backslapped and laughed at blue jokes, especially the hostile kind. [...] I thought that surely when I acquired my Ph.D., and my professorship [...] *then* I could take off my sandwich board. I left my smiles and my happy laughter at home. I am not a woman; I'm a man. [...] I'm a woman with a man's mind. (*ibid.*, p. 133-134)

Le personnage de Jael, qui occupe une position enviable dans l’anti-utopie de Womanland – et qui, forcément, détient un énorme pouvoir – rend visible, par le biais de l’humour, l’agressivité inhérente au discours phallocentrique et sexiste de The Boss, en le tournant au ridicule :

“You want me. It doesn’t matter what you say. [...] All you women, you’re all women, you’re sirens, you’re beautiful, you’re waiting for me, waiting for a man, waiting for me to stick it in, waiting for me, me, me.” *Et patati et patata; the mode is a wee bit over-familiar.* (*ibid* p. 181; nous soulignons)

Il convient également de préciser, cependant, que Jael est aussi la victime d’un humour phallique criard et discordant : « “That’s right,” he [The Boss] said, “don’t take it personally. *Don’t get feminine on me,*” and he winked broadly to show he bore me no ill will [...]. » (*ibid.*, p.178); et plus loin : « [l]ittle male voice says : It was her menstrual period. Perfect explanation! Raging hormonal imbalances. [...] Oh beware of unclean vessels who have that dir-ty menstrual period and Who Will Not Play! » (*ibid.*, p. 183) La typographie inhabituelle (par exemple « dir-ty » dans le passage qui précède) représente des marques textuelles performatives, dans la mesure où elle cause un : « graphic disorder [...] aimed to break down standardized, conventional usage. » (Gentzler, 2002, p. 199)

3.4 La métaphore comme récit

Dans *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*, Barreca met en lumière un motif littéraire qu’elle nomme *metaphor-into-narrative* (que nous traduisons par « métaphore comme récit »), un concept qui s’applique exceptionnellement bien au discours humoristique de *The*

Female Man. Par exemple, dans le roman de Russ, il s'agit de la mise en récit d'un lieu commun ou d'une expression figée comme l'explique Barreca :

Rather than creating a word/object/action that accrues meaning through repeated appearances in a text, metaphor-into-narrative illustrates the stripping away of symbolic or over-determined meaning in order that the "original" significance of the word/object/action should dominate. It involves a linguistic strategy that takes a metaphor, simile, perhaps a cliché, and plays it out into the plot of the text. (1988, p. 243)

De manière implicite, la métaphore comme récit rend manifestes les aspects absurdes de ce qui est décrit ce qui, de facto, multiplie l'efficacité rhétorique du discours humoristique. De ce fait, la métaphore comme récit agit de concert avec la science-fiction féministe et avec l'humour post-phallique, dans la mesure où tous travaillent à la dénonciation du statu quo, en grossissant les éléments que l'auteure juge juste et nécessaire de dénoncer :

"Now what I have in mind is an experimental project, a pilot project, you might say, in trying to get the two sides back together. Not all at once –"

"I – " I said. (They don't hear you)

"Not all at once," he continued, (deaf as a post) "but a little bit at a time. We have to make haste deliberately. Right?"

I was silent. He leaned back. "I knew you'd see it," he said.

[...]

“He doesn’t hear it; there’s a gadget in Boss’s ear that screens out female voices.”

(Russ, 1975a, p. 175, 180)

They don’t hear you, affirme Jael, insinuant par là que les femmes – même celles qui sont parvenues au pouvoir, comme elle – sont, au bout du compte, sans voix. Cette scène se conclut de manière à ce que la notion de métaphore comme récit se trouve singulièrement bien illustrée : il y a en effet un petit instrument dans l’oreille de The Boss qui étouffe les voix féminines.

Un autre exemple de l’usage par Russ de ce dispositif littéraire féministe est observable dans la scène que nous avons citée en partie dans le deuxième chapitre, dans laquelle Joanna et Janet participent à une soirée. Chaque invité a, avec elle ou avec lui, un petit carnet de répliques et de règles de bienséance – rose pour les femmes et bleu pour les hommes –, qu’elle et il consulte au besoin afin de donner la réplique et pour savoir comment se comporter avec l’autre sexe. L’idée implicite est que les femmes et les hommes doivent s’en tenir aux rôles prédéfinis et rigides que la société leur impose :

“Is this human courting?” shouted Janet. “Is this friendship? Is this politeness” She had an extraordinarily loud voice. He laughed and shook her wrist.

“Savages!” she shouted. A hush had fallen on the party. The host leafed dexterously through his little book of rejoinders but did not come up with anything. The he looked up “savage” only to find it marked with an affirmative: “Masculine, brute, virile, powerful, good.” So he smiled broadly. He put the book away.

“Right on, sister,” he said. [...]

[Janet eventually proceeds to knock the host out cold, sending his blue book flying into the air. Joanna picks it up and puts it in her bag]

The little blue book was rattling around in my purse. I took it out and turned to the last thing he had said (“You stupid broad” et cetera). Underneath was written *Girl backs down – cries – manhood vindicated*. Under “Real Fight With Girl” was written *Don’t hurt (except whores)*. I took out my own pink book, for we all carry them, and turning to the instructions under “Brutality” found:

Man’s bad temper is the woman’s fault. It is also the woman’s responsibility to patch things up afterwards.

(*ibid.*, p. 45-48; souligné dans le texte)

Avec Joanna, Jeannine et Jael, Russ démontre comment les femmes ont historiquement été la cible d’un humour sexiste. À l’opposé, Janet qui vient de l’utopie féministe de Whileaway, exerce un humour candide et inclusif (Rosinsky, 1982, p. 32). Sur Whileaway, l’humour, les plaisanteries sont inoffensives, légères et douces : « rooted in different values than those of patriarchy; they are used to acknowledge and maintain the healthy flux of life rather than to artificially and imperfectly stabilize it into a polarized status quo. » (*ibid.*, p. 34) Avec l’humour post-phallique de *The Female Man*, Russ démontre que les revendications des femmes ont souvent été criblées de ridicule par le biais de blagues prétendument inoffensives et que, de plus, l’on s’est beaucoup moqué de la colère des femmes, dont on a tenté de minimiser

l'importance. Russ parvient fort habilement à exploiter les structures qui sont à sa disposition pour exprimer sa colère : l'humour et la trame narrative (Rowe, 1995, p. 8).

Russ suggère également que les femmes ne devraient pas se sentir forcées de rire si elles trouvent l'humour offensant ou la blague belliqueuse (Rosinsky, 1982, p. 33). Corollairement, l'écrivaine féministe Shulamith Firestone propose, dans *The Dialectics of Sex*, une chose similaire : « [m]y 'dream' action for the women's liberation movement: *a smile boycott*, at which declaration all women would instantly abandon their 'pleasing' smiles, henceforth smiling only when something pleased them. » (1970, p. 81) Dans *La domination masculine* (1998), Bourdieu fait également état de la question en évoquant cette pression exercée sur les femmes de rire d'un humour qui souvent vise implicitement à les dénigrer :

[D]evant les plaisanteries sexuelles, les femmes n'ont souvent d'autre choix que de s'exclure ou de participer, au moins passivement, pour essayer de s'intégrer, mais en s'exposant alors à ne plus pouvoir protester si elles sont victimes du sexisme ou du harcèlement sexuel. (Bourdieu, 1998, p. 96)

Les femmes sont contraintes de s'identifier à un humour qui se moque d'elles – de plus, elles n'ont pas le choix d'en rire, au risque de se faire accuser d'être dépourvues d'un sens de l'humour et de se faire exclure du groupe. Comme le dit Firestone dans *The Dialectics of Sex*, « [...] the oppressed groups must also appear to *like* their oppression. » (1970, p. 81) L'humour post-phallique se trouve ainsi enrichi par le dispositif de la métaphore comme récit :

A joke usually depends on the equation between initial error (taking something literally) and final pleasure (discovering that it is only meant figuratively). Here the process is reversed; the joke depends on the error of believing language to be used figuratively when it is used literally. There is little relief in this comedy; it is more apocalyptic than reassuring. (Barreca, 1988, p. 244)

3.5 Traduire l'humour post-phallique

Quelle stratégie l'agente traductrice doit-elle se donner pour traduire l'humour post-phallique dans *The Female Man*? Il importe avant tout de déterminer la fonction de ce type d'humour, c'est-à-dire qu'il faut chercher à comprendre ce qu'il dénonce. Pour adopter une stratégie de traduction juste, l'agente traductrice doit d'abord identifier le type de discours du texte à traduire (Simon, 1996, p. 91). Une auteure militante comme Russ déploie l'humour afin d'exercer son agentivité littéraire; comme l'explique Barreca : « they are stepping out of their “destined communication” and are deviating from it in order to transform their position. » (1988, p. 254) Dans *The Female Man*, l'humour post-phallique est stratégique : il vise à dénoncer le patriarcat par le biais du rire et du ridicule; il cherche à transformer la perception que se fait la lectrice du statu quo et aussi, forcément, des attentes de la société envers elle; il s'applique à caricaturer l'humour phallique et sexiste. Comme nous l'avons affirmé dans le premier chapitre, *The Female Man* appelle un projet de traduction féministe. Ainsi, l'agente traductrice de *The Female Man* doit être en mesure de relever les éléments porteurs de l'humour post-phallique, ainsi que les nuances entre les quatre discours humoristiques des protagonistes-narratrices. En d'autres mots :

Pour être « performante », une éthique de la traduction doit nécessairement avoir une valeur pratique. En réponse à la question « Qu'est-ce que je fais quand je traduis au féminin? » [...] *prendre l'expérience des femmes comme point de départ*. (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 73; souligné dans le texte)

Dans le quatrième et dernier chapitre du présent mémoire, nous réaliserons une analyse d'extraits choisis pour leur représentativité afin de déterminer si le traducteur a réussi à reconstruire le discours féministe véhiculé par l'humour post-phallique du roman. L'humour post-phallique de *The Female Man* travaille à rendre visibles les inégalités entre les sexes et à exploiter le potentiel activiste du roman – il est fort possible que dans la traduction française, le genre grammatical soit porteur de ce même potentiel.

Chapitre 4 - Analyse traductologique

Comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, *The Female Man* est subversif parce que Russ s'applique essentiellement à remettre en question les attentes de la société patriarcale des années 1970 envers la femme, qui étaient de se reproduire, de se taire et de faire belle figure. Le projet d'écriture de Russ consiste à dénoncer et à déconstruire, au moyen de l'humour post-phallique, l'objectification et la subjugation de la femme. Le roman illustre, avec les personnages de Janet et de Jael, le pouvoir que les femmes sont en mesure d'exercer. Ce potentiel est mis en contraste par les personnages de Joanna et Jeannine, qui incarnent la soumission et la passivité.

Dans ce quatrième et dernier chapitre, nous analysons les choix du traducteur de *The Female Man*. Le vocabulaire, la grammaire et, dans une moindre mesure, la syntaxe déterminent la manière dont le discours féministe de Russ est rendu. Notre analyse n'a pas la prétention d'être exhaustive; néanmoins, les exemples présentés, à savoir le titre du roman et des extraits tirés de deux passages, sont représentatifs des gains et des pertes dans la traduction de *The Female Man*.

L'analyse linguistique et discursive de la poétique féministe s'appuie sur les éléments présentés dans le premier et le troisième chapitres, soit le cadre théorique dans lequel nous avons défini le projet de traduction féministe et la traduction activiste ainsi que les procédés rhétoriques de l'humour post-phallique de Russ. Nous nous prononcerons sur la démarche du traducteur, son horizon et son projet de traduction dans la conclusion.

4.1 Le choix des passages analysés

The Female Man compte neuf parties et chacune contient de cinq à dix-sept sous-sections. Les passages que nous avons sélectionnés pour l'analyse constituent les moments forts du texte, c'est-à-dire « les lieux où elle [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les *zones signifiantes* où une œuvre atteint sa propre visée. » (Berman, 1995, p. 70; souligné dans le texte) Il s'agit donc des passages où sont observables les valeurs et les éléments signifiants du roman de Russ. Rappelons que les valeurs de l'œuvre visent à démontrer par le biais du genre science-fictionnel, d'une part, et d'un discours humoristique, d'autre part, la manière dont les femmes et les féministes ont été aliénées par l'ordre patriarcal (Rosinsky, 1982, p. 31). Tous les caractères gras qui servent à mettre en relief les éléments d'analyse sont de nous.

Dans un premier temps, nous analysons la traduction du titre du roman, soit *L'autre moitié de l'homme*. Ce choix de vocabulaire, qu'il relève du traducteur ou de la maison d'édition, est significatif, dans la mesure où il va nettement à l'encontre du discours véhiculé par Russ dans *The Female Man*. Dans un deuxième temps, nous analysons la scène de la fête²³ à laquelle se rendent Joanna et Janet. Cette scène est marquante, car c'est dans ce passage du roman que Russ démontre le contraste violent entre utopie et anti-utopie féministes. L'ahurissement de la protagoniste Janet face au sexisme flagrant de l'hôte et des invités de la fête, ainsi que les explications de Joanna qui tente de justifier ce sexisme et d'apaiser la colère de Janet face à celui-ci, démontrent comment les femmes ont eu à composer avec la misogynie.

²³ Tirée de la deuxième sous-section de la troisième partie.

Dans un troisième temps, nous analysons des extraits d'un deuxième passage²⁴, qui porte sur le fonctionnement de la famille dans l'utopie féministe de Whileaway (en français, Lointemps). Cet extrait nous permet d'observer l'emploi du genre grammatical en français, son potentiel activiste et aussi son potentiel performatif, dans la mesure où il peut servir en français à amplifier le discours humoristique du roman et à faire performer l'écriture féminine sur la page, c'est-à-dire donner à voir le féminin. En outre, cet extrait comporte des exemples significatifs de l'humour post-phallique chez Russ et fait connaître à la lectrice une structure familiale nouvelle, égalitaire. Le fonctionnement de la famille sur Whileaway est au cœur du caractère subversif de *The Female Man*, car la famille est la première institution qui établit les valeurs et les comportements de chaque sexe, comme l'explique Bourdieu :

[C'est] dans la construction sociale des relations de parenté et du mariage qui assigne aux femmes leur statut social d'objets d'échange définis conformément aux intérêts masculins et voués à contribuer ainsi à la reproduction du capital symbolique des hommes, que réside l'explication du primat accordé à la masculinité dans les taxinomies culturelles. (1998, p. 66)

4.1.1 Le titre du roman en traduction

Dès les premières pages de *The Female Man*, la protagoniste-narratrice Joanna présente à la lectrice, par le biais d'un monologue intérieur, une explication au titre du roman :

²⁴ Tiré de la quatrième sous-section de la troisième partie.

EXEMPLE 1

I had just changed into a man, me, Joanna. I mean a **female man**, of course; my body and soul were exactly the same. (Russ, 1975, p. 5)

Je venais de me changer en homme, moi, Joanna. Je veux dire en **homme femelle**, bien sûr; mon corps et mon esprit étaient exactement les mêmes qu'avant. (traduction de Planchat, 1977, p. 17)

Planchat n'est peut-être pas celui qui a choisi de traduire ainsi le titre de l'ouvrage; il est possible qu'il s'agisse d'une décision de la maison d'édition, motivée par des préoccupations publicitaires et commerciales. Il est néanmoins surprenant de constater que le traducteur ait accepté le titre final du roman alors qu'il a très judicieusement traduit le syntagme « female man » par « homme femelle » dans l'extrait ci-dessus. Le personnage de Joanna choisit de devenir un homme femelle afin de composer avec le sexisme dont elle est victime, notamment dans le champ universitaire où elle œuvre, en se définissant mâle plutôt que femelle (Walker, 1988, p. 60). Le titre « L'autre moitié de l'homme » entre en contresens avec le propos de l'auteure parce que la lectrice, avant même d'ouvrir le livre, se retrouve devant un cliché proche de l'expression « tendre moitié », ce qui mine d'entrée de jeu le discours subversif et féministe de Russ.

Contrairement au syntagme qui juxtapose « homme » et « femelle » de manière insolite, la tournure « l'autre moitié de l'homme » se range du côté de l'idiomatisme convenu. Par conséquent, il fait primer la langue conventionnelle sur la créativité contestataire et réinstalle le rapport de force entre les sexes : il y a l'homme et une autre moitié innommée. Sur le plan

thématique, le titre évacue complètement l'enjeu identitaire du roman, qui tient à la notion de « choix » pour le personnage de Joanna. Si Joanna n'est que l'autre moitié de l'homme, elle n'est plus libre arbitre ni maître de son propre destin. Car c'est bien elle qui fait le choix de devenir un homme femelle. Cette décision est certes dictée par les contraintes et les limitations imposées par l'ordre patriarcal, mais, en fin de compte, c'est Joanna qui prend la décision de se transformer et de se considérer désormais comme un mâle. Tout au contraire, le titre de la traduction sous-entend que la femme est comprise dans l'Homme. Joanna elle-même reconnaît cette annexion identitaire dans la septième partie du roman : « [a]nd we laugh through Joanna's literalization of metaphor, her declaration that she *is* a female man because she has been told so often that "man," "mankind," and "he" refer to *all* of us. » (Rosinsky, 1982, p. 32)

Bien que l'expression « l'autre moitié de l'homme » puisse également suggérer que l'homme n'est qu'à moitié sans la femme, le discours véhiculé par le roman de Russ laisse entendre tout le contraire. Dans *L'Euguélienne*, un roman de science-fiction féministe qui met en relief des thèmes et des valeurs similaires à ceux de *The Female Man*, Bersianik propose une caractérisation percutante à l'égard de cette locution, qui concorde avec les propos développés dans le roman de Russ : « [c]ette autre moitié ne nourrit pas d'illusions sur ce qu'elle est, mais elle a le tort de croire qu'elle ne peut rien changer à la situation. C'est la première moitié qui lui a mis cette idée dans la tête. » (Bersianik, 1976, p. 22) Il en résulte que le titre en français rend la femme invisible dès les premiers mots de l'œuvre – il ne reste plus que l'homme, puisque le référent « femme » n'est pas nommé. Par conséquent, le titre en français se présente comme un contresens, car il vient confirmer, paradoxalement, ce qui est dénoncé par Russ dans son ouvrage, c'est-à-dire que la femme est sans voix, invisible et incomplète du fait qu'elle existe à

travers l'homme. La nature masculine de l'existence humaine a également été dénoncée par de Beauvoir : « c'est singulièrement chez les psychanalystes que l'homme est défini comme un être humain et la femme comme femme : chaque fois qu'elle se comporte en être humain on dit qu'elle imite le mâle. » (Beauvoir, 1949, p. 81)

Le choix de Joanna est aussi une performance, c'est-à-dire qu'il démontre l'idée que les genres féminin et masculin sont des constructions culturelles régies et réalisées socialement, que le sexe d'un individu est construit et régi par la société, comme l'a soutenu une quinzaine d'années plus tard Judith Butler (1990, p. 139). Parallèlement, Berman nous dit que « [l]'acte éthique [de la traduction] consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. » (1999, p. 74) Ainsi, afin de parvenir à cette reconnaissance, il est nécessaire, à notre sens, de *nommer* cette Autre, à défaut de quoi elle est occultée par l'activité traductive. Les traductologues féministes abondent dans le même sens tout en insistant sur la portée politique du langage, qui peut servir autant à montrer qu'à cacher. Selon Lotbinière-Harwood, par exemple, « le féminisme permet de voir et d'articuler des réalités cachées par et dans les mots. » (1991, p. 19) La poétique féministe engendrée par l'humour post-phallique de Russ, dans *The Female Man*, appelle une traduction activiste qui cherche à rendre ce que Godard nomme la nature secrète et non codée du langage féminin (1984, p. 14). Cette démarche est d'autant plus nécessaire que, chez Russ, le style transgressif et le caractère stratégique du discours humoristique ont une fonction critique précise qui, fort souvent, est véhiculée de façon implicite.

4.1.2 Passage 1 – La scène de la fête

Il importe de noter que l’humour post-phallique de Russ se trouve parfois amplifié par le genre grammatical en français du fait que, du point de vue féministe, l’ordre linguistique résulte de l’ordre social :

La règle de grammaire voulant que le masculin l’emporte sur le féminin n’est pas le résultat du hasard, ni l’expression d’un ordre naturel. Elle reflète plutôt la situation d’infériorité socio-économique, politique, juridique et symbolique des femmes.
(Lotbinière-Harwood, 1991, p. 14-15)

Un exemple représentatif de l’activité traductive qui rend l’humour post-phallique de Russ en français se trouve dans l’extrait qui suit (exemple 2). Dans ce passage, Joanna demande à Janet pourquoi les dirigeantes de Whileaway n’ont pas cru bon d’envoyer une représentante plus compétente :

EXEMPLE 2

“Why didn’t **they** send **someone** who knew what he was doing?” I whisper back. “What *she* was doing,” she says unself-consciously, shifting gears in a moment.
(Russ, 1975, p. 34)

– Pourquoi n’ont-**elles** pas envoyé quelqu’un qui savait ce qu’il faisait! murmurai-je.
– Ce qu’*elle* faisait, corrigea-t-elle dans un réflexe, revenant soudain à la conversation.
(traduction de Planchat, 1977, p. 55)

La première occurrence du pronom personnel « elles » dans cette phrase contribue au discours humoristique parce qu'elle inscrit le féminin dans le texte et rend le pronom « il » absurde, plus encore que dans l'original, où le pronom générique « they » a été employé. Cette répétition, qui fait performer le féminin sur la page, relève de l'écriture féministe : « female humor inclines less to neologisms than to semantic repetition and association, less to hyperbole than to understatement, less to open declarations of satire than to the sort of metaphoric literalization practice [...] » (Gillooly, 1991, p. 481) Quant à la traduction de « someone » par « quelqu'un », le choix est cohérent avec l'optique masculiniste de Joanna. Comme nous le verrons plus loin, Planchat a, par endroit, traduit « someone » par « quelqu'une », alors qu'ici il emploie « quelqu'un ». Or, s'il avait écrit « quelqu'une », la réplique de Janet serait tombée à plat.

EXEMPLE 3

Dans la scène citée ci-dessous, Janet a une conversation avec un des invités de la fête, que Russ surnomme à la fois « the lean academic with the glasses » et « Sharp Glasses » (rendu en français par : « l'universitaire mince et porteur de lunettes » et « Lunettes Agressives »). Leur échange porte sur l'égalité hommes-femmes :

“Well, what do you think of women? Do you think women can compete with men?”

“I don't know any men.” She's beginning **to get mad**.

[...]

“Well, Janet, I'll tell you what *I* think of the new feminism. I think it's a mistake. A very bad mistake.”

“Oh,” said Janet flatly. **I kicked her, I kicked her, I kicked her.**

[...]

“You can’t challenge men in their own fields,” he said. “Now nobody can be more in favour of women getting their rights than I am. **Do you want to sit down?** Let’s. As I said, I’m all in favour of it. Adds **a decorative touch** to the office, eh?” (Russ, 1975a, p. 43)

– Eh bien, que pensez-vous des femmes? Croyez-vous qu’elles puissent rivaliser avec les hommes?

– Je ne connais aucun homme.

Elle commence à **s’affoler**.

[...]

– Eh bien, Janet, je vais vous dire ce que *je* pense du nouveau féminisme. Je crois que c’est une erreur. Une grave erreur.

– Oh, fit Janet d’une voix morne.

Je lui donnai des petits coups – à Janet.

[...]

– Vous ne pouvez pas rivaliser avec les hommes dans leurs propres domaines, continua-t-il. Pourtant personne ne désire autant que moi voir les femmes obtenir leurs droits. **Vous voulez vous intégrer?** Allez-y. Comme je le disais, je suis tout à fait pour. Ça donne **un peu d’agrément** à nos bureaux, pas vrai? (traduction de Planchat, 1977, p. 67-68)

Planchat a traduit « she’s starting to get mad » par « elle commence à s’affoler ». Mais Janet ne s’affole pas – elle ressent une vive colère. Russ montre que la colère des femmes, celle qui envahit Janet, est légitime. Le verbe « s’affoler » signifie : « rendre comme fou, sous l’effet

d'une émotion violente »²⁵ ou encore « perdre la tête; devenir extrêmement agité »²⁶. Ce choix de verbe nous donne à penser qu'il y a soit un calque (*mad* a été compris au sens de folie), soit une certaine forme de phallocentrisme, selon lequel une femme en colère perd nécessairement la tête. Cette traduction n'est certes pas sans rappeler la notion d'hystérie, traditionnellement attribuée aux femmes en tant que symptôme de l'instabilité de la psyché féminine (Devereux, 2014, p. 20). À cet égard, Russ parodie cette notion d'hystérie féminine dans la cinquième sous-section de la troisième partie du roman, où elle caricature le discours sexiste relativement au féminisme et aux féministes, qu'elle surnomme – non sans sarcasme – « hysterical bitches » :

Burned any bras lately har har twinkle twinkle A pretty girl like you doesn't need to be liberated twinkle har Don't listen to those hysterical bitches twinkle twinkle I never take a woman's advice about two things: love and automobiles twinkle twinkle har May I kiss your little hand twinkle twinkle twinkle. Har. Twinkle. (Russ, 1975a, p. 49)

Quant à la phrase « I kicked her, I kicked her, I kicked her. », sa traduction « Je lui donnai des petits coups – à Janet. » affaiblit la performance du texte en français. L'absence de la répétition du « coup de pied » neutralise l'effet de violence créé par l'énoncé de Joanna, qui désire à tout prix que Janet se taise, même en regard de l'agression verbale de son interlocuteur. La réaction de Joanna vise en effet à mettre en relief – pour mieux la dénoncer – l'idée reçue selon laquelle la femme doit se taire devant les plaisanteries sexistes et le harcèlement, à défaut de quoi elle sera perçue comme dépourvue d'un sens de l'humour ou comme trop sensible. Les trois coups de

²⁵ *Le Robert de poche plus*, 2013 (p. 14).

²⁶ Le Trésor de Langue Française informatisée (TLFi), 2012, <http://www.cnrtl.fr/definition/affoler>

pied qui sont destinés à faire taire Janet montrent avec force que les femmes ont été « soumises à un travail de socialisation qui tend à les diminuer, à les nier [et qu'elles] font un apprentissage d'abnégation, de résignation et de silence » (Bourdieu, 1998, p. 74). Dans *The Female Man*, Russ cherche précisément à amplifier ce comportement pour mieux le dénoncer. La formulation en français, syntaxiquement plus légère et élégante donne à lire une tournure qui ne dérange pas en se conformant aux conventions d'écriture qui proscrivent les répétitions.

Dans le troisième élément que nous avons souligné, l'interlocuteur de Janet lui demande de s'asseoir à ses côtés afin de créer un rapprochement physique ; il n'est pas du tout question d'intégration, comme le suggère la traduction. L'analyse des paramètres extralinguistiques ici manque sa cible de sorte qu'un contresens est commis dans la version française. Dans la scène, l'homme veut s'imposer physiquement, il ne cherche pas à discuter de l'intégration des femmes sur le marché du travail; le traducteur a choisi d'ignorer ou n'a tout simplement pas saisi l'élément implicite de la réplique, soit la tentative par l'homme de subjuguer Janet. Dégager le sens implicite ou le sous-texte du texte féministe est fondamental. Afin d'y parvenir, l'agente traductrice doit décoder le sens connoté pour le contextualiser de nouveau dans une perspective féministe et dans une autre langue-culture (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 132). Le tout dernier point que nous avons relevé dans cet extrait porte sur la phrase « adds a decorative touch to the office », qui est traduite par « ça donne un peu d'agrément à nos bureaux ». Il est implicite que le terme « decorative touch » dans l'original laisse entendre que la femme est un ornement et non un corps indépendant – un objet qui, tel une plante ou un tableau, ne sert qu'à embellir la pièce. Trop faible, le mot « agrément » en français ne rend pas complètement cette notion d'objectification de la femme.

EXEMPLE 4

Une autre observation se trouve dans l'extrait ci-dessous lorsque l'hôte de la fête s'offusque quand Janet refuse de l'embrasser avant de quitter la fête. Il demande à Janet (et à Joanna, qui font, rappelons-le, une seule et même femme) :

“What’sa matter, you some kinda **prude**?” he said and enfolding us in his powerful arms, et cetera --- (Russ, 1975a, p. 45)

Qu'est-ce que vous avez, c'est pas qu'vous seriez un peu **pimbêches**? nous dit-il en nous étreignant dans ses bras puissants, et cetera --- (traduction de Planchat, 1977, p. 70)

Le *Petit Robert* définit ainsi le mot « pimbêche²⁷ » : « une femme prétentieuse ». Les mots « pudeur » et « prude » sont tout à fait corrects en français. Ne pas les utiliser élimine la notion de sexualité contenue dans le mot « prude », qui est pourtant la perspective à laquelle l'homme réduit Joanna. La stratégie de Russ – par l'emploi du mot « prude » – vise à démontrer qu'une femme qui résiste aux avances sexuelles d'un homme sera nécessairement perçue comme dépourvue de désir ou encore honteuse de sa sexualité. La mise en lumière de cette idée reçue encourage, selon nous, une prise de conscience chez la lectrice. Cela étant dit, l'accentuation du sexisme par l'emploi du mot « pimbêche » demeure tout à fait cohérente avec l'original.

En outre, nous notons le singulier du substantif « prude » dans l'original et le pluriel au mot « pimbêches » dans la traduction. Les quatre protagonistes ne forment qu'un seul tout, et c'est

²⁷ Définition tirée de *Le Robert de poche plus*, 2013 (p. 540).

pourquoi Russ a laissé le mot « prude » au singulier. L'emploi du pluriel en français porte à confusion et laisse entendre que Joanna et Janet ne font pas qu'une. Par conséquent, se trouve dissimulée la nature polyphonique de la trame narrative, laquelle est judicieusement décrite par Cranny-Francis comme un « disruptive montage that is a postmodern analogue of the constantly fragmented utopian narrative of the nineteenth century » (1990, p. 135).

EXEMPLE 5

Ce cinquième extrait met en scène Janet qui s'insurge en réaction aux avances sexuelles des hommes dans le Manhattan alternatif de Joanna. Il est également question des petits livres de répliques que tout un chacun consulte à la fête :

Is this human courting?" shouted Janet. "Is this friendship? Is this politeness" She had an extraordinarily loud voice. He laughed and shook her wrist.

"Savages!" she shouted. A hush had fallen on the party. The host leafed dexterously through his little book of rejoinders but did not come up with anything. Then he looked up "savage" only to find it marked with an affirmative: "Masculine, brute, virile, powerful, good." So he smiled broadly. He put the book away.

"Right on, sister," he said. (Russ, 1975a, p. 45)

– C'est ça, la façon humaine de faire la cour? cria Janet. C'est ça, l'amitié? La politesse?

Sa voix était extraordinairement forte. Il rit et lui secoua le poignet.

– Sauvages! hurla-t-elle.

– **Tout à fait ça, sœurte.**

Les invités s'étaient tus. Notre hôte jeta un rapide coup d'œil dans son livre de répliques, mais ne trouva rien. Il se mit aussitôt à chercher « sauvage » pour en tirer : « Masculin, brute, viril, puissant, bon. » Et il fit un sourire en reposant le livre.

(traduction de Planchat, 1977, p. 70)

L'ordre du discours est interrompu : la réplique de l'hôte, « tout à fait ça, sœurte », ne se trouve pas au bon endroit dans le dialogue, ce qui nuit à la fois au sens et à l'humour post-phallique du texte de Russ, créé ici par la parodie de l'homme qui consulte séance tenante son petit livre de répliques pour savoir quelle attitude le mot de Janet doit susciter chez lui. Contre toute attente, l'insulte devient compliment, d'où l'expression de réjouissance « Right on, sister. »

La parodie agit par confusion subversive pour créer un effet humoristique et performatif, tel que le mentionne Butler : « parodic displacement, indeed, parodic laughter, depends on a context and reception in which subversive confusions can be fostered. » (1990, p. 139) Comme nous l'avons mentionné dans le troisième chapitre, ces petits livrets de répliques que consultent les femmes et les hommes à la fête font office de métaphore comme récit (Barreca, 1988), un concept qui est propre à l'humour féministe et qui vise à remettre en question la prétendue autorité du langage à prescrire un sens « acceptable » à chaque signifiant, à chaque syntagme; la métaphore comme récit a comme objectif d'illustrer l'instabilité du langage (*ibid.*, p. 254-255). Le fait que l'hôte de la fête dise à Janet « tout à fait sœurte » avant même d'avoir consulté son livre de répliques pour y trouver la définition de « sauvages » et la réplique idoine, annule complètement l'effet parodique. C'est pourtant un des éléments phare du roman de Russ, puisque c'est par le biais de

la parodie qu'elle dénonce l'ordre établi et, par le fait même, qu'elle revendique pour les femmes une place égale à celle des hommes dans la société.

EXEMPLE 6

L'énoncé qui est présenté comme sixième exemple est formulé par Joanna qui s'adresse aux lectrices du roman. Les propos de Joanna découlent des insultes lancées à Janet par l'hôte de la fête, qui est fortement agacé par l'insouciance et le manque d'intérêt de Janet :

Most of us would have been content **to leave it at that**, eh, ladies? (Russ, 1975a, p. 46)

La plupart d'entre nous auraient été contentes de **s'en tirer à si bon compte**, n'est-ce pas mesdames? (traduction de Planchat, 1977, p. 71)

En s'adressant ainsi à la lectrice, Joanna crée un rapprochement avec elle. Plus encore, elle est *de connivence* avec la lectrice, suggérant que les femmes sont nombreuses à avoir vécu l'expérience de se faire insulter après avoir repoussé une forme ou une autre d'instance masculine. Janet est certes loin de s'en « tirer à si bon compte », plutôt, elle devra s'imposer physiquement pour se sortir de cette situation. L'emploi de cette expression commune omet, certes, l'idée de passivité qui se trouve dans l'original. Cela étant, Planchat *intervient* dans le texte en jouant de l'ironie – une figure de style qui fait office d'outil rhétorique fort efficace – ce qui concorde absolument avec le concept de traduction féministe tel que nous l'avons défini dans le premier chapitre, ainsi qu'avec l'humour post-phallique déployé par Russ. Planchat assume pleinement le rôle actif de lecteur et d'écrivain, de traducteur et d'artiste, en mettant l'accent sur la transformation du texte

(Godard, 1989, p. 50), de telle façon que ce passage, en français, accomplit sa visée : subvertir la perception que les femmes ont d'elles-mêmes en démontrant que les attentes de la société envers elles sont absurdes et injustes.

EXEMPLE 7

Les « sous-rubriques » dont il est question dans ce septième exemple sont répertoriées sous la lettre « M » dans le livre rose de répliques que consulte Joanna.

There were subrubrics, one (reinforcing) under “Management” and one (exceptional) under “Martyrdom.” Everything in my book begins with an M. (Russ, 1975a, p. 47)

Il y avait des sous-rubriques, une (renforçant cette idée) sous le titre “Gestion”, une autre (exceptionnelle) sous le titre “Martyre”. (traduction de Planchat, 1977, p. 73)

Le « M » ci-dessus est, pour ainsi dire, polysémique : il peut suggérer les mots « man » et « male » (ou encore « mâle », « masculin », etc.). Son omission est regrettable, car elle dissimule le fait que, même dans le livre de répliques roses (celui des femmes), tout commence par « M » et donc que les valeurs sociales sont régies par le masculin : « [d]ans la société comme dans grammaire, le masculin l'emporte. » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 19) Certes, l'emploi par Planchat du mot « gestion » rend impossible le jeu que fait Russ avec la lettre « M ». Mais sans doute qu'une autre solution aurait été envisageable, par exemple en utilisant pour traduire, en français, le mot « management » ou encore « mandat ».

4.1.3 Passage 2 – L’utopie Whileaway / Lointemps

Le nom de l’utopie féministe de Whileaway, d’où vient le personnage de Janet, est traduit par « Lointemps » en français. La locution « while away » en anglais laisse supposer que Russ envisage la possibilité de ce monde, mais qu’elle est encore lointaine. Ainsi, la traduction de Planchat, le néologisme « Lointemps », rend bien l’idée implicite qu’une utopie féministe comme celle de Whileaway est possible ou à prévoir, mais dans seulement « quelque temps ». Tout au long de cet extrait, le genre grammatical en français rend visible le fait que la société de Whileaway est composée uniquement de femmes. À cet égard, Planchat rend à juste titre « they » par « elles » et « some » par « certaines ». Dix des vingt-deux paragraphes du passage traitant de Whileaway commencent soit par le pronom personnel « elles », soit par l’adjectif « certaines ». Cette répétition en début de chaque paragraphe est percutante, en ce qu’elle marque le sujet féminin sur la page. En cela, la traduction est, comme le soutient Lotbinière-Harwood, « une œuvre de cocréation » (1991, p. 44).

Au tout début du passage, qui porte sur l’organisation de la famille et sur la reproduction dans Whileaway, Planchat traduit « the body-mother » (Russ, 1975a, p. 49) par « la mère directe » (traduction de Planchat, 1977, p. 75). Il va sans dire que ce terme, en français, élimine la notion du corps. Pourtant, lorsqu’il est question de reproduction et de gestation, la notion de corps est essentielle. Le roman de Russ est fondé sur l’idée selon laquelle le corps de la femme et sa capacité de se reproduire lui appartiennent entièrement et d’autant plus que, dans Whileaway, les femmes se reproduisent par parthénogénèse, un mode de reproduction qui ne nécessite pas la fécondation de l’œuf. Comme le dit Cranny-Francis : « men are superfluous to their existence. » (1990, p. 132) Il nous est permis de nous demander pourquoi Planchat n’a pas choisi un

qualificatif indiquant la fonction biologique de la femme qui porte le fœtus. L'adjectif « directe » laisse une trop grande marge d'interprétation et pourrait suggérer que la mère directement liée au fœtus est aussi celle qui assume les tâches « non biologiques » associées à la maternité, telles que les soins et l'éducation des enfants. Cela reproduirait le modèle économique patriarcal voulant que le rôle de soignante soit assuré par la femme. Dans l'original, pourtant, Russ insiste clairement sur la dimension biologique par la présence de la « body-mother », la mère porteuse, et l'« other-mother » (l'« autre-mère » chez Planchat), la mère donneuse, qui participe à la reproduction en donnant un de ses ovules. Planchat a-t-il compris que l'« autre-mère » correspond au père de famille traditionnel? Si tel est le cas, il s'agit alors d'une incompréhension totale des propos de Russ. Car avec la structure familiale de Whileaway, l'auteure de *The Female Man* démantèle décidément la famille nucléaire afin de démontrer les contraintes sociales et économiques que cette structure impose aux femmes. Forcément, il n'est aucunement question des rôles stéréotypés de la mère et du père tels que nous les connaissons. Comme nous le verrons dans le prochain exemple, dans Whileaway, tous participent à l'éducation et à la subsistance des enfants, et ce, de manière égalitaire.

EXEMPLE 8

Food, cleanliness, and shelter are not the mother's business; Whileawayans say **with a straight face** that she must be free to attend to the child's "finer spiritual needs." Then they go off by themselves and **roar**. The truth is they don't want to give up the leisure.
(Russ, 1975a, p. 50)

La nourriture, l'hygiène et la protection ne sont pas du ressort de la mère; les Lointemporaines affirment **tranquillement** que la mère doit avoir le temps de prêter attention aux « plus importants besoins spirituels » de l'enfant. Ensuite elles se retrouvent à nouveau seules et **se plaignent**. La vérité est qu'elles ne veulent pas recommencer à travailler. (traduction de Planchat, 1977, p. 75)

Il importe de préciser avant d'aller plus loin que dans Whileaway – une société féministe, non capitaliste, quasi anarchiste et communiste – l'éducation des fillettes relève de la communauté et non seulement des mères. Les enfants sont élevées et éduquées par des groupes formés d'une trentaine de femmes. Dès l'âge de 4 ans, les enfants sont envoyées dans des pensionnats jusqu'à ce qu'elles deviennent adolescentes. Ainsi, en créant Whileaway, Russ évacue complètement le concept de famille nucléaire.

Plusieurs contresens sont à souligner dans ce passage et tiennent au fait que Planchat n'a pas rendu le sarcasme créé par le comportement de la mère. D'abord, l'expression « with a straight face » ne veut pas dire « affirmer tranquillement ». Plutôt, c'est avec sarcasme que les femmes affirment qu'elles ont des choses plus essentielles à faire que de s'occuper de la nourriture et de l'hygiène des enfants. Elles l'affirment en tentant de ne pas s'esclaffer. Par ce rire retenu, Russ suggère que les femmes dans Whileaway, bien qu'elles aiment leurs enfants, ont des intérêts et des objectifs qui vont bien au-delà de la maternité. Ensuite, la locution « to roar » en anglais est un verbe fort pour signifier que les mères éclatent de rire et qu'elles rient avec une puissance proche du rugissement ; elles ne se plaignent pas du tout, comme l'indique Planchat. À la dernière ligne de l'extrait, la vérité est finalement dévoilée : les mères de Whileaway ne veulent

pas qu'on empiète sur leur temps de loisir. Il n'est pas question qu'elles ne veuillent pas recommencer à travailler comme la traduction l'indique.

Dans cet extrait, la traduction de Planchat ici neutralise complètement le discours humoristique de Russ. Plus encore, les choix du traducteur projettent un discours machiste sur le projet d'écriture de Russ. Non seulement ils désamorcent l'humour post-phallique du roman, mais ils lui substituent une traduction qui rétablit les schèmes de pensée patriarcale : « a dazzling example of how men think women ought to think. » (Millet, 1969, p. 359) L'utopie féministe de Whileaway repose sur des principes qui sont fondamentalement féministes – la traduction de ce passage fait tout le contraire, dissimulant ainsi le caractère militant et subversif du texte original.

Planchat se serait-il donné comme but de satisfaire le lectorat de romans de science-fiction de la culture d'arrivée, lectorat qui serait principalement masculin? La question mérite d'être posée, notamment parce que « [l]e traducteur qui traduit *pour* le public est amené à trahir l'original, à lui préférer son public, qu'il ne trahit d'ailleurs pas moins puisqu'il lui présente une œuvre "arrangée". » (Berman, 1999, p. 72; souligné dans le texte)

EXEMPLE 9

Fools! (say the other children who have been through it all). Don't be **in such a hurry**.
You'll work soon enough.

At seventeen **they** achieve Three-Quarters Dignity and are **assimilated** into the labor force.
This is probably the worst time in a Whileawayan's life. Groups of **friends** are kept

together if **the members** request it and if it is possible, but otherwise these **adolescents** go where **they**'re needed, not where **they** wish [...]. (Russ, 1975a, p. 51)

Idiotes! Disent les autres enfants (qui ont déjà connu tout cela). Il est inutile d'être si **pressées**. Vous travaillerez bien assez tôt.

À dix-sept ans, **elles** reçoivent la Dignité des Trois Quarts et sont **enrôlées** dans les forces de travail. C'est probablement le pire moment dans la vie d'une Lointemporaine. Les groupes d'**amies** sont conservés si **elles** le demandent, et dans la mesure où c'est possible, mais autrement les **adolescentes** doivent se rendre là où l'on a besoin d'**elles**, et non où **elles** veulent [...]. (traduction de Planchat, 1977, p. 77)

La traduction française amplifie à bon escient le potentiel activiste du texte de Russ par la féminisation. L'usage du pronom personnel féminin ainsi que l'accord des participes passés « pressées », « enrôlées », de l'adjectif « idiotes » et des noms « adolescentes » et « amies » – tous au féminin – contribuent à la poétique féministe du roman et font office de stratégie de résistance : « le *statu quo* linguistique est encore plus lourd de conséquences, car l'économie du féminin dans la langue équivaut à l'occultation des femmes dans la réalité. » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 38)

C'est surtout par la création du néologisme « lointemporaine »²⁸, que Planchat réussit à exploiter le potentiel activiste du texte : sa traduction réalise ce que la traduction féministe vise à

²⁸ Le néologisme « lointemporaine » figure également dans l'exemple 8 plus haut.

accomplir : rendre explicite un élément qui était implicite dans l'original (Godard, 1984, von Flotow 1991). Grâce à l'accord au féminin, le traducteur est cohérent avec le présupposé qu'il n'y a pas de Lointemporains dans le monde utopique de Lointemps. À cet égard, Planchat procède effectivement à un exercice de réécriture en collaboration avec Russ. Pour emprunter le mot de Godard, nous pourrions dire qu'il est un « active participant in the creation of meaning » (1989, p. 50) Un autre excellent exemple qui témoigne de cette tendance performative dans la traduction de Planchat est observable dans l'extrait qui suit :

EXEMPLE 10

Taboos on Whileaway: sexual relations with **anybody** considerably older or younger than oneself, waste, ignorance, offending **others** without intending to. (Russ, 1975a, p. 53)

Les tabous de Lointemps : les relations sexuelles avec **quelqu'une** de beaucoup plus âgée ou beaucoup plus jeune que soi, le gaspillage, l'ignorance, offenser **quelqu'une** sans en avoir eu l'intention. (traduction de Planchat, 1977, p. 81)

Ce dixième exemple est représentatif d'un gain dans la traduction : le texte en français performe en raison de la féminisation rare en langue courante du pronom indéfini « quelqu'une » pour traduire « anybody » et « others », ce qui accomplit la visée de la traduction féministe :

[L]a traduction comme pratique de réécriture au féminin ne cache pas son jeu. Elle vise ouvertement à subvertir l'ordre patriarcal qui réduit les femmes au silence, et elle le fait en inventant des stratégies langagières inspirées du féminisme qui, par l'entremise du

féminin, contribuent à rendre les femmes visibles dans la langue et par le fait même dans le social. (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 28)

Comme l'humour post-phallique, le genre grammatical et la féminisation en français sont porteurs d'un potentiel activiste et font office de traduction militante en accordant un pouvoir au féminin. Plus encore, le genre grammatical en français est *donneur* de sens : « [w]hile grammarians have insisted on gender-marking in language as purely conventional, feminist theorists follow [Roman] Jakobson in re-investing gender-markers with meaning. » (Simon, 1996, p. 18) Conséquemment, la féminisation d'un simple pronom indéfini fait en sorte que la maîtrise du sens, du mot et du texte est reprise par la femme et lui permet de signifier sa présence au monde. Cette pratique inscrit sur la page le *corps* de la femme (Godard, 1984, p. 14).

EXEMPLE 11

Some make a beeline for their callings and spend most of puberty pestering part-time actors, bothering part-time musicians, cajoling part-time **scholars**. (Russ, 1975a, p. 51)

Certaines suivent leurs penchants et passent la plus grande partie de leur puberté à harceler des comédiennes à temps partiel, à importuner des musiciennes à temps partiel, à enjôler des **professeurs** à temps partiel. (traduction de Planchat, 1977, p. 77)

Le traducteur a choisi de ne pas féminiser « professeurs », ce qui cause une rupture de la logique puisque la systématité de la féminisation des mots est interrompue – le masculin n'est pas conséquent avec le reste de la phrase. L'interruption de la triade désamorce le potentiel activiste

qu'aurait pu avoir la traduction à cet endroit précis, puisque : « le rythme représente une des caractéristiques les plus marquantes de l'inscription de la voix-femme. » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 42) S'agit-il d'une coquille, et le « e » aurait été oublié? L'idée d'un flirt lesbien est-elle censurée? Il est difficile de comprendre pourquoi le traducteur n'a pas tout simplement féminisé le mot, car toutes les universitaires dans *Whileaway* sont des femmes. De surcroît, le traducteur avait le moyen par excellence à sa disposition : « [t]he silent "e" that marks the female gender in French became an important element in the critique of the masculine as a generic term; it was exploited as a mutant element with which neologisms and puns could be developed to parody and attack conventional language. » (von Flotow, 1991, p. 73) Qu'il s'agisse d'un accord syllepique (avec le référent) ou d'un néologisme, le texte de Russ appelle une intervention qui réalise la subversion qu'elle cherche à accomplir.

Force est de constater que la féminisation du texte dans *L'autre moitié de l'homme* manque par endroit de systématisme, ce qui donne à lire certains passages où « l'emploi machinal du masculin grammatical peut non seulement changer le sens d'origine, mais également défigurer la réalité et porter atteinte à l'existence et à l'expérience des femmes » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 19). En contrepartie, les gains dans la traduction de *The Female Man* sont significatifs, malgré les divergences et les inégalités que nous avons relevées. Ils sont réalisés principalement par l'emploi du genre grammatical, qui met en œuvre cette notion de *transformation* avancée par Godard : « [a]insi, le rôle de la traductrice dans la transformation du texte est mise en valeur, sa signature mise en évidence, ces éléments auto-réflexives [sic] mettant en évidence le travail, la textualité, le diffère(a)nce de la traduction. » (1989, p. 42). Autrement dit, l'activité traductive est l'occasion d'exploiter le potentiel activiste de l'écriture et de faire performer la femme sur la

page en la rendant visible, c'est-à-dire en rendant explicites certains éléments du texte qui étaient implicites dans l'original.

Conclusion

The Female Man de Joanna Russ est essentiellement un manifeste féministe qui vise à subvertir le discours patriarcal dominant. L’auteure réalise cette visée en créant un récit de science-fiction et en cultivant un humour post-phallique, discours humoristique qui se veut à la fois féministe et transgressif. Nous avons fait valoir les idées proposées par la science-fiction et par l’utopie féministes en littérature qui, d’une part, posent un regard novateur sur l’ordre patriarcal et, d’autre part, proposent des possibilités qui encouragent les femmes à s’émanciper et à s’accomplir. Quant à l’humour post-phallique dans *The Female Man*, il travaille stratégiquement de concert avec le récit de science-fiction féministe afin de dénoncer l’ordre établi.

Il ressort de notre analyse que, paradoxalement, la traduction française du roman de Russ est à la fois féministe et phallocentrique. Selon la prémisse que nous avons posée, un ouvrage féministe et militant comme celui de Russ exige de l’agente traductrice qu’elle se fixe un projet de traduction féministe, tel que nous l’avons caractérisé à la section 1.2, à défaut de quoi la traduction risque de neutraliser le discours émanant de l’original. Le traducteur s’est-il fixé un tel projet? L’entretien livré à *Littexpress* par Planchat en 2011 nous donne un aperçu de l’horizon du traducteur et nous permet de constater qu’il était au fait des principales stratégies de traduction, de l’importance du contexte d’une œuvre, ainsi que du risque de l’appropriation :

Je travaille mais sans que ce soit du mot à mot. [...] Et il faut connaître les deux cultures, le contexte créé par l’auteur. [...] Le langage conditionne en partie la vision du monde. De toute façon, le mot-à-mot est casse-gueule. Et ceux qui parlent de mot-à-mot veulent plutôt dire, je pense, qu’il faut s’accrocher au rythme du texte d’origine. Encore faut-il

que le style de l’auteur s’y prête mais c’est une autre question. Je suis assez sensible au rythme. En tant qu’auteur, en tant qu’auteur-traducteur, il faut trouver des équivalents. Et inversement, prendre des libertés avec le texte d’origine, comme ça s’est beaucoup fait à une époque où on adaptait les textes à la collection, est aussi très casse-gueule.²⁹

Comme nous l’avons vu à la section 1.4, Planchat est auteur de nouvelles de science-fiction en plus d’avoir traduit bon nombre de romans du genre science-fictionnel. Par conséquent, il est légitime de croire qu’il jouissait d’une certaine liberté créatrice, comme c’est souvent le cas chez les auteurs qui traduisent. Les propos de Planchat dans *Littexpress*, ainsi que sa position de créateur-traducteur, nous permettent de supposer qu’il aurait été en mesure d’adopter une éthique qui le pousse vers un projet de traduction féministe. La liberté créatrice dont bénéficiait Planchat en raison de son travail d’écrivain aurait sans doute pu guider son analyse des paramètres extralinguistiques et l’habilitier à transmettre, par une écriture et une démarche traductive militantes, les valeurs féministes au cœur du projet d’écriture de Russ.

Nous avons annoncé notre intention, dès les premières pages du présent mémoire, de mener une analyse de *L’autre moitié de l’homme* qui se veut à la fois critique et équilibrée, c’est-à-dire une analyse qui, de front, tient compte des gains et des pertes du texte de Russ en français. C’est ainsi que nous avons recueilli ci-dessous et présenté sous forme de tableaux les résultats découlant de l’analyse des deux passages de *The Female Man*.

²⁹ Entretien donné à Marie-Pierre Reibel le 10 avril 2011, également cité dans le premier chapitre.

LES GAINS

À certains endroits, Planchat intervient efficacement dans le texte en français, en employant le genre grammatical féminin, en maniant l’ironie, en féminisant le texte, en créant des néologismes percutants et en accentuant le sexisme dénoncé par Russ par le biais de ses protagonistes. Le traducteur, dans les exemples de gains qui sont répertoriés ici, se livre à ce que Lotbinière-Harwood appelle une « pratique de *ré-écriture au féminin* » (1991, p. 35). Il est vrai qu’« il ne s’agit pas, comme le pensent certain-e-s de *tout mettre au féminin* » (*ibid.*). Cependant, l’utopie féministe de Whileaway contraint le traducteur à féminiser tout ce qui se rapporte aux être humains, dont le genre biologique est exclusivement féminin. Ainsi, les gains que nous avons relevés dans la traduction de Planchat travaillent à rendre explicites en français – comme le dicte la théorie féministe de la traduction – les éléments qui étaient implicites dans le texte de Russ, mettant ainsi en valeur la poétique féministe de l’original.

1.	Whileaway	Lointemps	néologisme
2.	Female man	Homme femelle	traduction juste du syntagme
3.	Why didn’t they send someone who knew what he was doing?” I whisper back.	Pourquoi n’ont-elles pas envoyé quelqu’un qui savait ce qu’il faisait! murmurai-je	genre grammatical
4.	What’s a matter, you some kinda prude ?	Qu’est-ce que vous avez, c’est pas qu’vous seriez un peu pimbêches ?	accentuation du sexisme
5.	Most of us would have been content to leave it at that , eh, ladies?	La plupart d’entre nous auraient été contentes de s’en tirer à si bon compte , n’est-ce pas mesdames?	intervention par le biais de l’ironie
6.	Fools! (say the other children who have been through it all) Don’t be in such a hurry . You’ll work soon enough.	Idiotes! Disent les autres enfants (qui ont déjà connu tout cela) Il est inutile d’être si pressées . Vous travaillerez bien assez tôt.	féminisation / genre grammatical
7.	At seventeen they achieve Three-Quarters Dignity and are assimilated into the labor force. This is probably the worst time in a	À dix-sept ans, elles reçoivent la Dignité des Trois Quarts et sont enrôlées dans les forces de travail. C’est probablement le pire moment dans la vie d’une Lointemporaine . Les groupes d’amies	féminisation / genre grammatical / néologisme

	Whileawayan's life. Groups of friends are kept together if the members request it and if it is possible, but otherwise these adolescents go where they're needed, not where they wish [...].	sont conservés si elles le demandent, et dans la mesure où c'est possible, mais autrement les adolescentes doivent se rendre là où l'on a besoin d' elles , et non où elles veulent [...].	
8.	Taboos on Whileaway: sexual relations with anybody considerably older or younger than oneself, waste, ignorance, offending others without intending to.	Les tabous de Lointemps : les relations sexuelles avec quelqu'une de beaucoup plus âgée ou beaucoup plus jeune que soi, le gaspillage, l'ignorance, offenser quelqu'une sans en avoir eu l'intention.	féménisation / genre grammatical

LES PERTES

Certains « phallicismes » de la traduction de Planchat représentent des divergences discursives puisqu'ils dissimulent le discours féministe de Russ. Quant à la traduction de l'humour, les contresens que nous avons soulevés réinstituent catégoriquement le discours patriarcal. Dans cette optique, le contresens équivaut à ce que Lotbinière-Harwood nomme une « tactique souvent employée pour supprimer l'écriture des femmes. » (1991, p. 50) De plus, le titre de l'ouvrage et les schèmes de pensée traditionnels qui semblent être imposés par Planchat – notamment sur le fonctionnement de la famille et la reproduction dans l'utopie féministe de Whileaway – reproduisent résolument le discours dominant. La version française donne à lire un texte qui, par endroit, sous-représente les valeurs mises de l'avant dans l'original, désamorce la rhétorique et neutralise l'humour post-phallique.

1.	The Female Man	L'autre moitié de l'homme	réinstitution du discours patriarcal
2.	She's beginning to get mad	Elle commence à s'affoler	contresens
3.	I kicked her, I kicked her, I kicked her	Je lui donnai des petits coups – à Janet	rythme

4.	Do you want to sit down? Let's.	Vous voulez vous intégrer? Allez-y.	contresens
5.	Adds a decorative touch to the office, eh?	Ça donne un peu d'agrément à nos bureaux, pas vrai?	affaiblissement du discours
6.	Right on, sister," he said.	Tout à fait ça, sœurlette.	altération de l'ordre du discours
7.	Everything in my book begins with an M.		omission
8.	The body mother	La mère directe	contresens
9.	Food, cleanliness, and shelter are not the mother's business; Whileawayans say with a straight face that she must be free to attend to the child's "finer spiritual needs." Then they go off by themselves and roar. The truth is they don't want to give up the leisure.	La nourriture, l'hygiène et la protection ne sont pas du ressort de la mère; les Lointemporaines affirment tranquillement que la mère doit avoir le temps de prêter attention aux « plus importants besoins spirituels » de l'enfant. Ensuite elles se retrouvent à nouveau seules et se plaignent. La vérité est qu'elles ne veulent pas recommencer à travailler.	contresens
10.	Some make a beeline for their callings and spend most of puberty pestering part-time actors, bothering part-time musicians, cajoling part-time scholars.	Certaines suivent leurs penchants et passent la plus grande partie de leur puberté à harceler des comédiennes à temps partiel, à importuner des musiciennes à temps partiel, à enjôler des professeurs à temps partiel.	masculin pluriel / féminisation non systématique

À l'heure de formuler notre constat final, il nous apparaît nécessaire d'y apporter certaines nuances. Il va sans dire que Planchat a fait performer le texte de Russ en français par les moyens du genre grammatical et de la féminisation. Bien que la démarche ne soit pas toujours systématique, il reste que de manière générale le traducteur a accompli la visée de Russ. Il a potentialisé la poétique féministe en rendant encore plus visible que dans l'original le monde exclusivement féminin de Whileaway. À cet égard, le texte en français converge avec la poétique féministe de Russ.

Néanmoins, sur le plan du discours humoristique, le traducteur a mal interprété l'humour féministe de Russ. Son interprétation semble avoir été conditionnée soit par les idéologies prescrites par l'ordre établi, soit par des contraintes publicitaires dictées par le lectorat de science-fiction, constitué majoritairement de lecteurs et non de lectrices. Quant au passage du sens en traduction, Simon fait remarquer qu'il s'agit d'un travail d'invention : « the process of meaning transfer often has less to do with *finding* the cultural inscription of a term than in *reconstructing* its value. » (1996, p. 138; souligné dans le texte) Autrement dit, Planchat n'a pas soumis son travail de traduction à ce que Godard nomme une interrogation radicale du sens (1989, p. 46). Sa lecture parfois erronée du sens connoté de l'humour post-phallique affaiblit autant la poétique féministe que le potentiel activiste du texte en français et fait en sorte que, de manière contreproductive, l'ordre patriarcal est rétabli par le fait même de sa traduction.

Certes, Planchat parvient à rendre son travail d'écriture visible en intervenant dans le texte. Or, l'interprétation de l'humour post-phallique, qui est fondamentale puisqu'elle sert à mettre en relief et à réaliser la poétique féministe du manifeste de Russ, est fautive. Nous en déduisons que la poétique féministe et la portée manifestement subversive de l'original ont été mal comprises, dissimulant, de ce fait, le caractère résistant du roman en traduction. À la lumière de notre analyse de la traduction française de *The Female Man*, nous en arrivons à la conclusion que Planchat s'est fixé un projet de traduction qui n'était pas forcément féministe. Sa démarche traductive n'était pas suffisamment militante, ce qui donne à lire un texte dont l'humour post-phallique ne porte pas la poétique activiste de Russ à son plein potentiel.

Bibliographie

Sources primaires

RUSS, Joanna (1975a [1986]). *The Female Man*. Boston : Beacon Press, 214 p.

RUSS, Joanna (1977 [1985]). *L'autre moitié de l'homme*. Trad. Henry-Luc Planchat. Paris : Éditions Robert Laffont, 289 p.

Sources secondaires

ARROJO, Rosemary (1994). « Fidelity and the Gendered Translation », In : *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, no. 2, p. 147-163.

ARVON, Henri (1970). *L'esthétique marxiste*. Paris : Presses universitaires de France, 110 p.

BASS, Lilas (2017). « Ce que les écrivaines font au champ littéraire : les romancières à l'épreuve des Règles de l'art au XIXe siècle et dans les années 1970 », Séminaire littéraire des armes de la critique (École normale supérieure Ulm), séance *Pierre Bourdieu et la sociologie de la littérature*.

BARR, Marleen S. [dir.] (1981). *Future Females : A Critical Anthology*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 191 p.

BARR, Marleen S. (1987). *Alien to Femininity. Speculative Fiction and Feminist Theory*. Westport et Londres : Greenwood Press, 189 p.

BARR, Marleen S. [dir.] (2000). *Future Females. The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 323 p.

BARRECA, Regina (1988). « Metaphor-into-Narrative: Being Very Careful with Words », In : Regina Barreca [dir.]. *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Philadelphie : Gordon and Breach, p. 243-256.

BARRECA, Regina (2013). « Preface », In : Peter Dickenson, Anne Higgins [dir.], *Women and Comedy. History, Theory, Practice*. Madison et Teaneck : Farleigh Dickinson University Press, p. xi-xvii.

BARRETT, Michèle (1983). « Marxist-Feminism and the Work of Karl Marx », In : Betty Matthews [dir.], *Marx a Hundred Years On*, London : Lawrence & Wishart, p. 199-219.

BARTOWSKI, Frances (1989). *Feminist Utopias*. Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 198 p.

BEAUVOIR, Simone de (1949a [1976]). *Le deuxième sexe I – Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 322 p.

BEAUVOIR, Simone de (1949b [1976]). *Le deuxième sexe II – L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 524 p.

BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 311 p.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 276 p.

BERSIANIK, Louky (1976 [2012]). *L'Euguélienne*. Montréal : Éditions Typo, 734 p.

BOURDIEU, Pierre (1972 [2000]). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Seuil, 429 p.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 480 p.

BOURDIEU, Pierre (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris : Éditions du Seuil, 416 p.

BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 177 p.

BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 423 p.

BOURDIEU, Pierre (2002). « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, p. 3-8.

BOURDIEU, Pierre (2008). *Sur la télévision*. Paris : Raisons d’agir, 95 p.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York et Londres : Routledge, 172 p.

CIXOUS, Hélène (1975 [2010]). *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Galilée, 196 p.

COLLETA, Lisa (2013). « Postmodernity and the Gendered Uses of Political Satire », In : Peter Dickenson, Anne Higgins [dir.], *Women and Comedy. History, Theory, Practice*. Madison et Teaneck : Farleigh Dickinson University Press, p. 207-218.

CRANNY-FRANCIS, Anne (1990). *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. Oxford : Polity Press, 228 p.

DEVEREUX, Cecily (2014). « Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave », In : *ESC*, vol. 40, no. 1, p. 19-45.

ENGELS, Friedrich (1880 [1950]). *Socialisme utopique et socialisme scientifique*. Document numérique développé par l’Université du Québec à Chicoutimi, 67 p.

ENGELS, Friedrich (1884 [1952]). *L’origine de la famille, de la propriété privée et de l’État*. Document numérique développé par l’Université du Québec à Chicoutimi, 129 p.

FIRESTONE, Shulamith (1970) [2003]. *The Dialectic of Sex – The Case for Feminist Revolution*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 216 p.

FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 82 p.

FREEDMAN, Carl (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown : Wesleyan University Press, 206 p.

FREUD, Sigmund (1940 [1988]). *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. Trad. Denis Messier, Paris : Gallimard, 442 p.

GENTZLER, Erwin (2002). « Translation, Poststructuralism, and Power », In : Maria Tymoczko, Erwin Gentzler [dir.] *Translation and Power*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 195-218.

GILLOOLY, Eileen (1991). « Review: Women and Humor », In : *Feminist Studies*, vol. 17, no. 3, p. 472-492.

GODARD, Barbara (1984). « Translating and Sexual Difference », In : *Resources for Feminist Research*, vol. 13, no. 3, p. 13-16.

GODARD, Barbara (1988). « Theorizing Feminist Discourse / Translation », In : David Homel et Sherry Simon [dir.], *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montréal : Véhicule Press, 125 p.

GODARD, Barbara (1989). « Theorizing Feminist Discourse / Translation », In : *Tessera*, vol. 6, p. 42-53.

GODARD, Barbara (2002). « A Literature in the Making: Rewriting and the Dynamism of the Cultural Field. Quebec Women Writers in English Canada », In : *Ilha do Desterro*, no. 42, p. 49-102.

GOUANVIC, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras : Artois Presses Université, 190 p.

GOUANVIC, Jean-Marc (2006). « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire », In : *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, no. 1, p. 123-134.

HANKS, William F. (2005). « Pierre Bourdieu and the Practices of Language », In : *Annual Review of Anthropology*, vol. 34, pp. 67-83.

HARTMANN, Heidi (1997). « The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union », In : Linda Nicholson [dir.], *The Second Wave, a Reader in Feminist Theory*, p. 97-122.

HAVERCROFT, Barbara (1999). « Quand agir c'est écrire : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour un mémoire* de France Théoret », In : *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.

HITCHENS, Christopher (2007). « Why Women Aren't Funny », In : *Vanity Fair*, janvier 2007.
<https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>

INGHILLERI, Moira (2005). « The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies », In : *The Translator*, vol. 11, no. 2, p. 125-145.

JAMES, Edward (2009). « Russ on Writing Science Fiction and Reviewing It », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 19-30.

JARDINE, Alice (1981). « Pre-texts for the Transatlantic Feminist », In : *Yale French Studies/American Contexts*, no. 62, p. 220-236.

JEAN, Georges (1994). *Voyages en utopie*. Paris : Gallimard, 176 p.

LARKOSH, Christopher (2002). « Re-Engendering Translation: Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity », In : *Translation and Power*, Maria Tymoczko et Erwin Gentzler [dir.]. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 99-121.

LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de (1991). *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Montréal/Toronto : Les éditions du remue-ménage/Women's Press, 174 p.

MARCH-RUSSELL, Paul (2009). « Art & Amity: The “Opposed Aesthetics” in Mina Loy and Joanna Russ », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p.168-184.

MENDLESOHN, Farah [dir.] (2009). *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, 285 p.

MERRILL, Lisa (1988). « Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming », In : Regina Barreca [dir.], *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Philadelphie : Gordon and Breach, p. 271-280.

MERRICK, Helen (2009). « The Female “Atlas” of Science Fiction? Russ, Feminism and the SF Community », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 48-63.

MILLETT, Kate (1969 [1970]). *Sexual Politics*. New York : Ballantine Books, 543 p.

MOYLAN, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York et Londres : Methuen, 242 p.

NEWELL, Diane et TALLENTINE, Jenea (2009). « Learning the “Prophet Business”: The Merrill-Russ Intersection », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 64-80.

NICHOLSON, Christie (2012). « The Humor Gap », In : *Scientific American*, Octobre 2012.
<https://www.scientificamerican.com/article/the-humor-gap-2012-10-23/>

NOLAN, Maeve, O'MAHONY, Kathleen (1987). « Freud and Feminism », In : *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 76, no. 302, p. 159-168.

PIERCY, Marge (1976). *Woman on the Edge of Time*. London : The Woman's Press, 381 p.

RABKIN, Eric S. (1981). « Science Fiction Women Before Liberation », In : Marleen S. Barr [dir.], *Future Females. A Critical Anthology*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, p. 9-25.

RENAULT, Gregory (1980). « Science Fiction as Cognitive Estrangement: Darko Suvin and the Marxist Critique of Mass Culture », In : *Discourse*, vol. 2, p. 113-141.

ROSINSKY, Natalie M. (1982). "A Female Man? The 'Medusan' Humor of Joanna Russ", In: *Extrapolation*, vol. 23, no. 1, p. 31-35.

ROWE, Kathleen (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin : University of Texas Press, 272 p.

RUSS, Joanna (1972). « When It Changed », In : Ann et Jeff Vandermeer [dir.], *Sisters of the Revolution. A Feminist Speculative Fiction Anthology*. Oakland : PM Press, p. 195-202.

RUSS, Joanna (1975b). « Towards an Aesthetic of Science Fiction », In : *Science Fiction Studies*, vol. 2, no. 2, pp. 112-119.

RUSS, Joanna (1981). « Recent Feminist Utopias », In : Marleen S. Barr [dir.], *Future Females. A Critical Anthology*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, p. 71-85.

RUSS, Joanna (1983). *How to Suppress Women's Writing*. Austin : University of Texas Press, 159 p.

RUSS, Joanna (1984). « A Dialogue: Samuel Delany and Joanna Russ on Science Fiction », In : *Callahoo*, no. 22, p. 27-35.

RUSS, Joanna (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 181 p.

SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres et New York : Routledge, 195 p.

SLEIGHT, Graham (2009). « Extraordinary People: Joanna Russ' Short Fiction », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 197-209.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993). *Outside in the Teaching Machine*. New York et Londres : Routledge, 335 p.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven et Londres : Yale University Press, 317 p.

STITES, Richard (1989). *Revolutionary Dreams – Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford : Oxford University Press, 307 p.

TROTSKY, Leon (1924 [1964]). *Littérature et révolution*. Trad. Pierre Frank et Claude Ligny, Paris : Les lettres nouvelles, 366 p.

TYMOCZKO, Maria (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester : St. Jerome Publishing, 353 p.

VEST, Jason P. (2009). « Violent Women, Womanly Violence: Joanna Russ' Femmes Fatales », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 157-167.

VON FLOTOW, Luise (1991). « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », In : *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, no. 2, p. 69-84.

VON FLOTOW, Luise (1997). *Translation and Gender. Translation in the 'Era of Feminism'*. Manchester/Ottawa : St. Jerome Publishing/University of Ottawa Press, 114 p.

WALKER, Nancy A. (1988). *A Very Serious Thing. Women's Humor and American Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 229 p.

WOLF, Michaela (2013). « 'Prompt, at any time of the day': the Emerging Translatorial Habitus in the Late Habsburg Monarchy », In : *Meta*, vol. 58, no. 3, pp. 504-521.

YASZEK, Lisa (2009). « A History of One's Own: Joanna Russ and the Creation of a Feminist SF Tradition », In : Farah Mendlesohn [dir.], *On Joanna Russ*. Middletown : Wesleyan University Press, p. 31-47.

ZAMYATIN, Yevgeni (1970). *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Chicago : The University of Chicago Press, 322 p.

ZAMYATIN, Yevgeni (1924 [2006]). *We*. Trad. Natasha Randall, New York : The Modern Library, 203 p.

ZIPPIN, David (1966). « Sex Differences and Humor », In : *Psychoanalytic Review*, vol. 53, no. 2, p. 45-55.